

نحو تراجميديا معاصرة

ملاحظات

يسرى الجندي



نحو تراجم جيداً بمعاصرة ملاحظات

يسرى الجندى



الهيئة العربية العامة للكتاب

١٩٩٣

الغلاف والاخراج الفنى :

جرجس ممتاز

اهداء :

الى آمال زوجتي ..
ومصباح حياتي الوضاء ..

يسرى

مقدمة ضرورية

« نحن ما بين تأكيد الانسان ونفيه »

(١)

ثمة اجماع بان اساس الوضع الحضارى القائم هو تلك الثورة العلمية التى جاءت فى مواجهة مثل علمية سادت القرون الوسطى وما سبقها على نحو ما ، والتى كانت مرتبطة بالفلسفة الكونية السائدة حينها ، وذلك بدءا من بديهيته عن وضع الانسان كمركز للكون ، وكانت أولى دلالات هذه الثورة العلمية هى عكس هذه البديهية تماما ، حيث تنبىء أن الانسان عليه أن يعرف ألا ارتباط للكون به ، وأنه ليس هناك اهتمام سابق بمصالحه ، وأنه لا أثر لمبالاة به فى هذا العالم ، وأنه لا مبدأ هناك يضمن سعيه .

وربما يتلخص مضمون ذلك فى الكلمات التالية لكل من بلفور ورسل . . يقول بلفور :

« لم يعد الانسان قدر ما يوسع العلم الطبيعى أن يعلمنا ، العلة الغائية للكون وورث جميع العصور الذى هبط من السماء . . . فوجوده بالذات وجود عرضى وقصته حقبة موجزة ، وانتقاله فى حياة كوكب من أحقر الكواكب ، أما الأسباب التى اتحدت بادىء ذى بدء فحولت مركبا عضويا ميتا الى حياة تحدد منها الانسان . . فلا يعرف العلم عنها شيئا حتى الآن ، ويكفى القول انه نشأ على التدرج وبعد كفاح طويل من بدايات كالجوع والمرض والقتل المتقابل ، وهى كلها المرضعات التى نهل منها أسياذ الخليقة المقبلون ، فنشأ جنس له من الضمير ما يكفى لأن يجعله يحس بأنه تافه لا أهمية له ، فاذا استعرضنا الماضى وجدنا أن تاريخه جبيل بالدماء والدموع والأخطاء التى لا حيلة فيها والثورات المتوحشة والاستسلام الأبله والآمال الفارغة ، واذا ما حاولنا أن نستشف المستقبل علمنا أنه بعد مقدار من الزمن الطويل اذا ما قورن بالحياة

الفردية ، ولكنه قصير بالحقيقة اذا ما قورن بتقسيمات الزمن الذى ندرسه
فى أبحاثنا ٠٠ فان قوى نظامنا ستتدهور ومجد الشمس سيخبو ، وتقف
الأرض قاتمة جامدة ، فلا تحتمل ذلك الجنس الذى أزعج وحدتها خلال
لحظة عابرة ولا بد للانسان أن يوارى فى الحفرة وتمحى كل أفكاره ،
والوعى القلق الذى قطع السكون السائد فوق الكون ، فى هذه الزاوية
المظلمة ٠٠ سيسكن ٠٠٠ ولن تعرف المادة ذاتها بعد ذلك .

أما الصروح الشامخة التى لا تفنى والأعمال الخالدة والموت ذاته ٠٠
والحب الذى أقوى من الموت ٠٠ فيستكون كأنها لم تكن قط ، ولن يكون
أى شئ فى الوجود أفضل أو أسوأ بالرغم من الكفاح والعبقرية والاخلاص
والآلام التى بذلها الانسان خلال أجيال لا حصر لها ٠٠٠ ،
ويكمل رسل الصورة بقوله :

» ٠٠٠ ولا تستطيع النار ولا البطولة ولا قوة الفكر والشعور أن
تحفظ حياة فرد وراء القبر وأن يقدر لجميع جهاد العصور وللخلاص كله
والوحى بأكمله ولاشراق نور العبقرية البشرية - الفناء عند موت النظام
الشمسى الواسع ، ألا يكون مفر للهيكل الذى بنته مآثر الانسانية من
أن يدفن تحت أنقاض كون سيتهدم ٠٠ تلك أمور ان لم نقل انها غير
قابلة للجدل فانها تكاد تكون أكيدة بحيث ان أية فلسفة ترفضها
لا تستطيع أن تصمد .

ومن هنا نود أن نشير الى جانب من الموقف .

(٢)

هناك سؤال يطرح نفسه مباشرة وهو ٠٠٠

هل يملك العقل أصلا مبررا حقيقيا للحديث عن تجربة وجود
الانسان حتى يواجه بالتالى مثل هذا النفى ؟

ان العقل المجرد خارج التجربة الحية يواجهنا بحقيقة أكيدة بالنسبة
لنا ، ونفى أن العالم خال من المعنى أصلا وبشكل نقي ٠٠٠٠ وأن هذه
الحقيقة تستتبع بالتالى أمرا آخر وهو أن القيم مستحيلة فى عالم لا معنى
له ٠٠ أيضا وبالتالى تبدو الحرية الانسانية تبعا لارتباطها بالقيم والمعنى
أكذوبة .

وان الفلسفة فى مجموعها لم تكن مبدئيا الا محاولة لاختفاء هذه
الحقيقة ، خاصة وأن العقل المجرد حين يرصد التجربة من الخارج على
المستوى الفردى أو التاريخى فهو ينتهى الى حقيقة أخرى مؤكدة للأولى ،
وهى النسبية المحيطة بالتجربة وان ذلك فى مجمله نفى لاية أبعاد ممكنة
لتجربة الانسان ، والحقيقة أن هذا الاحباط الأساسى يطارد كل محاولات
الفكر من أجل تأكيد الانسان .

فهل هناك منطق مختلف يتجاوز هذا الاحباط ، ويكون مبررا حقيقيا للجديث بصدده تجربة الانسان دون أن يكون الصمت هو الأمر الوحيد المتبقى لنا جميعا وبلا حاجة لتبريره ؟

نعم .. وتلك نقطة أساسية فيما تقوم عليه هذه الملاحظات ، ونبدأ بتأكيد حقيقة هامة .

فثمة معطية أولية في متناولنا جميعا وبشكل مباشر ، يمكن أن تبدو ركيزة حقيقية لبداية مختلفة ، حيث تبدو كأنها منطق أسطوري محتوم لوجود الانسان في العالم ، بل حيث تفترض أنه يمكن أن تقودنا الى انعكاس حقيقى لما يقوم عليه وجود الانسان من أساس ثورى لا فرار منه ... أساس هو فى جوهره جدل مفتوح لا يملك الفكر المجرد قبوله أو الاحاطة به على نحو ما سنؤكد - تلك المعطية هى الوعى بوجودنا .. الوعى بوجودنا كمعطية أولية محايثة للوجود نفسه وتسبق أى تصور عقلى ، وعلى نحو يتحدى الثنائية بين الوجود والادراك .

وإذا كان لنا أن نطلق على هذا الوعى ادراكا حدسيا فعندما نرتضى ذلك فنحن نعنى بالدرجة الأولى ابتعاده عن أى نوع من الاستدلال العقلى أو الاحالة الى شىء آخر خارج طبيعة هذا الوعى .

وقد يتأكد لنا ما نعنيه بفصل هذا الوعى عن مشكلة الفلسفة حين نعرض لمثالين عن الحدس مرتبطين بمشكلة الفلسفة وهما كوجيتو ديكارت وآنية ابن سينا .

فكوجيتو ديكارت وآنية ابن سينا تعنيان ادراكا حدسيا ولكنهما فى الحقيقة ليسا الحدس كما يمكن أن نعنيه حين يكون بعيدا بعيدا حقيقيا عن الاستدلال ومشكلة الفلسفة ، فكوجيتو ديكارت « أنا أفكر اذن أنا موجود » يعتبره ديكارت حقيقة ندركها ادراكا مباشرا ، فهى حدس عقلى ، ونحن نجد أن هذا الحدس قضية مطروحة تستنتج استدلالا ومن ذلك قوله :

« اننى أستطيع أن أشك أنى أفكر ولكن هذا الشك نفسه لا يمكن أن ينال من الفكر ، بل انه الدليل عليه ما دمت أشك فانا أفكر وما دمت أفكر فانا كائن » .. ومن مثل هذا الاستدلال يمتد جدل طويل لا نهاية له حتى اليوم ، والاستدلال جاء كما هو واضح من الاحالة بين الفكر والوجود . أما قولى إن وعيى بوجود معطية مباشرة لا تحتاج الى استدلال فذلك لانها محايثة لوجودى نفسه دون ثنائية ، وعلى نحو يسبق مثل هذه الاحالة بين فكر ووجود ، وبالتالي لا يحتاجها ، وبالتالي أيضا لا يتضمن بالضرورة غاية مرتبطة بهذا الادراك .. فالكوجيتو لكى يثبت استدلاله ، يتضمن بالضرورة غاية مرتبطة بهذا الادراك ، ونعنى بذلك أن الكوجيتو يتضمن بصورته تلك الوصول الى وجود الفكر كجوهر بمعزل عن الأشياء ،

وإذا تخليينا عن هذه الغاية لم يثبت لدينا المبدأ ، وذلك ينفي أن يكون الإدراك ادراكا حسييا على نحو ما نعتيه لأنه يحيل الى غاية خارجية ويعتمد عليها في الوقت نفسه وتأتي كلمات ديكارت التالية ليتأكد ذلك بوضوح فهو يقول :

« لما أطلت النظر في حالي رأيت أنني أستطيع أن أفترض أنه ليس لي جسم وأنى لا أشكل مكانا وأنه لا يوجد عالم على الإطلاق ولكننى لست بمستطيع من أجل هذا أن أفترض أنى غير موجود بل على نقيض ذلك أن كونى أعمل الفكر ، شاكا في حقيقة الأشياء يقتضى اقتضاء جليا أننى موجود فى حين أننى لو وقفت عن التفكير ، وكان سائر ما كنت تصورته حقا لما ساء لي أن أعتقد أننى موجود ، فعرفت من ذلك أننى جوهر كل ماهيته أو طبيعته أن يفكر وأنه ليس فى حاجة لكى يكون موجودا الى أى مكان ، ولا يعتمد على أى شىء مادي ، بمعنى أن النفس التى تقوم آنيتى متميزة عن البدن تميزا تاما ، بل هى أيسر منه معرفة ، وأنه لو لم يكن الجسم موجودا على الإطلاق لكانت النفس موجودة بتمامها » .

وعلى هذا نجد أن الكوجيتو مرتبط بتلك التفرقة بين الفكر والمادة ونفيه ينفيها ، لقد استتبع تلك التفرقة الاستدلال وأيضا غاية خارج ما يمكن اعتباره ادراكا مباشرا مكتفيا واننا بالضرورة ازاء ثنائية واستدلال وغاية خارج الحدس المباشر أما ما نعتيه هنا بوعى بوجودى فهو فى غنى عن هذا وأنه معطية مباشرة لا تستتبع استدلالا لأنها لا تنطوى على ثنائية - وعى محايث للوجود نفسه وادراكها مكتف بنفسه ولا يحيل بالضرورة الى اثبات خارجة ، انها تستمد امتلاءها المباشر من الوجود عينه وكما لا تعتمد على الاستدلال فى تأكيدها فلا يمكن أيضا نفيها بالاستدلال .
والحقيقة الهامة التى يمكننا التوصل اليها هنا ، هى أننا حين نعتبر أن الفلسفة بكل وجوهها فى جانب والوضعية المنطقية - التى تنفى وتفند كل وجوه الفلسفة - فى جانب آخر . فنحن نجد أن هذه الحقيقة عن الوعى تغلت من كليتهما . . .

فالتفكير التأملى بكل وجوهه فى الفلسفة لا يحيل استدلالا الى أى شىء بالاثبات أو النفى بصدد هذه المعطية ، انما أجسد نفسى بواسطته لا أصل الا الى حالة دهشة لا تنقطع ازاءها .

وفى الوقت نفسه فان المنطق الوضعى لا يستطيع أن يحصر هذه المعطية أو ينفيها . وان هذا مما يؤكد أن هذه المعطية لا تحيل الى اثبات خارج طبيعتها ، وانما الممكن هنا أن تحيل الى معطيات مرتبطة بجوهرها التلقائى من داخلها ، فى اطار جدلى مفتوح كما سيتضح .

وهنا يمكننا أن نلاحظ أن طبيعة وعينا هذا ذات منطلق جدلى ويمكن أن نبدأ من ادراك ذلك حين نرى أن وعينا بوجودنا كما نؤكد - لا يقبل

فكرة سبق العدم له كما لا يقبل فكرة فنائه . . اننى مع هذه المعطية أرفض فكرة اننى كنت فى العدم قبل ذلك وأننى سألحق بالفناء يوما ما . . ذلك رغم الاصطدام بما يضساده هذا ، نعى كل المقامات فى العالم والانفصال والعجز وعلى قمة ذلك كله الموت نفسه . . وذلك يفترض بالضرورة علاقة جدلية بين هذا الوعى وامتداده - وبين العالم ، علاقة تتجاوز جدلى كما يمكن أن يتضح من الامتداد التلقائى لهذا الوعى ، وهذا ما يجعل تلك المعطية مرتبطة فى أعماقها بحالة نزوع .

ولكى يمكننا أن نتتبع ذلك وما ندعوه بمعطيات من داخلها - فربما يساعدنا على ذلك بوضوح أكثر أن نبدأ بنظرة الى آنية ابن سينا .
فربما تبدو فكرة ابن سينا للوهلة الأولى أقرب الى المعطية المباشرة البعيدة عن الاستدلال من كوجيتو ديكارت عندما نلتقى بما مؤداه أننا لا ندرك ذواتنا بالحس ولا بالاستدلال ولا بأى واسطة وإنما ندركها بالحدس إدراكا مباشرا ، ولكننا نجد أنه يحيل من هذا الحدس الى معطيات أخرى ، معطيات تستند استنادا كاملا الى الاستدلال ، فهو لم يبدأ بتلك الثنائية لديكارت وإنما بدأ بتأكيد الإدراك المباشر البعيد عنها ولكنه يخرج من ذلك الى ثنائية تحتم هذا الاستدلال وهذا يربطه بين اثبات الشعور بالذات وأن « جوهر النفس مغاير لجوهر البدن » والمثال عن الرجل المعلق فى الفضاء - وهو يشبه حديث ديكارت السابق فى النفقة بين الفكر والمادة وصلتها بالكوجيتو - وهو يريد أن يربط هذا الحدس الذى وقف به عند حدوده الأولية . . يربطه بثنائية واستدلال ، وهنا نؤكد بعكس ذلك أن الوعى بوجودنا الى جانب كونه معطية مكتفية بيقينها المباشر ، فكذلك نؤكد أن أى امتداد لهذه المعطية لا يمكن أن يكون الا فى حدود تلقائيتها وبعدها الأولى ، فالامتداد الذى يمكن أن ندعوه هنا ، ما هو الا حالة نزوع مفتوح - نزوع نحو مجهول يجسده هذا المطلب التلقائى والأكيد . . مطلبنا فى الحرية والقيم والمعنى . . . هذا النزوع يتسم بما يميز ذلك الوعى من تلاحم الإدراك والوجود معا ، نعى محايشة حالة الوجود نفسها ، باعتباره نزوعا مطابقا لحالة الوجود ، وأيضا يتسم هذا النزوع بما يميز هذا الوعى من استعصاء نفيه أو تحديده عقليا ، وذلك فى إطار جدلى مفتوح يتحدد معه بوضوح ثورية هذا الوعى الذى ألقى فى قلب العالم ليتجاوز بكه ، وانطلاقا من هنا يتأكد المعنى الثورى المحتوم لوجود الانسان فى العالم .

وحين تشير الى ذلك فنحن نفترض أساسا للحديث عن تجربة الانسان بل نعتقد أننا نجد مبررا لنواجهه بشجاعة غير مزعومة احباطا كبيرا يحيط بالجميع على نحو ما سنشير .

ولكى ندرك ما يعنيه بالضبط مثل هذا الامتداد من تلك المعطية يمكننا النظر الى مثل هذا القول الذى يردده نيتشه :

وَيَتَدَوَّرُ وَاضْنًا أَنَّ الشَّيْءَ الرَّئِيسِيَّ فِي السَّمَاءِ وَعَلَى الْأَرْضِ
هُوَ أَنَّ نَظْمَ أَخِيرًا اتِّجَاهًا وَاجِدًا ، أَنَّهُ عَلَى الْمَدَى الطَّوِيلِ يَنْتِجُ شَيْئًا مَا
يَسْتَحْضِرُ مِنَّا غَيْبَ الْعَيْشِ عَلَى هَذِهِ الْأَرْضِ

وَلَيْسَ مِنَ الْمُهْمِ أَنْ يَكُونَ هَذَا الْإِتِّجَاهُ هُوَ اتِّجَاهُ نَيْتَشْهٍ وَأَمَّا أَهْمِيَّتُهُ
تَسْتَنْدُ إِلَى أَنَّهُ قَوْلٌ يَحْمِلُهُ كُلُّ مَنْ وَثَرْدٌ دَاخِلٌ كُلِّ ذَاتٍ إِنْسَانِيَّةٍ . .
ذَلِكَ لِأَنَّهُ يَسْتَنْدُ إِلَى شَيْءٍ مَبَاشَرٍ تَمَامًا - يَسْتَنْدُ إِلَى نَزْوَعٍ مَلَاظِمٍ أَصْلًا
لِوُجُودِنَا وَالْوَعْيِ بِهِ ، وَقَوْلٌ نَيْتَشْهٍ عَلَى مَا يَبْدُو يُمَثِّلُ لَحْظَةً اكْتَمَلَتْ فِيهَا
وَعْيُ أَضْبَاطِ الْفِكْرِ ، وَذَلِكَ مَا تَتَسَمَّى بِهِ تِلْكَ الْعِبَارَةُ مِنْ تَخَطُّ لِلْفِكْرِ ،
مَرْتَدَّةً إِلَى الْوَعْيِ فِي تَلَقُّائِيَّتِهِ ، إِنْ مَا يَسْتَنْدُ إِلَيْهِ هُوَ مَا نَسْتَنْدُ إِلَيْهِ
جَمِيعُنَا ، وَهُوَ يَكْمُنُ فِي الْوَعْيِ بِالْوُجُودِ عَلَى نَحْوِ مَا يَفْرَضُ نَفْسَهُ قَبْلَ أَى
إِدْرَاكِ مَنْقُصٍ وَبِمَا يُمَيِّزُهُ أَصْلًا مِنْ رَفْضِ النَّفْسِ وَالْعَدَمِ ، وَحَيْثُ يَنْطَوِي
عَلَى نَزْوَعٍ يَشْكُلُ تَجْرِبَةُ الْوُجُودِ بِزَمَتِهَا . . نَزْوَعٌ مَفْتُوحٌ - هُوَ تَحْرِقُ الْيَمِّ
تَحْوِ مَتَّعَالٍ مَجْهُولٍ أَبَدًا ، يَتَجَاوِزُ الرَّاهِنَ دَائِمًا فِي اخْفَاقِهِ الْمُؤَكَّدِ .

وَلَسْنَا هُنَا إِذْنٌ أَمَامَ مَطْلُوقٍ صَادِرٍ عَنِ التَّصَوُّورِ الْعَقْلِيِّ حِينَ نَتَحَدَّثُ عَنِ
نَزْوَعٍ نَحْوِ مَجْهُولٍ مَتَّعَالٍ ، إِنَّمَا إِزَاءُ نَزْوَعٍ غَيْرٍ مُحَدَّدٍ ، نَزْوَعٌ يَتَّخِذُ
تَجَسُّدَاتٍ مَبَاشِرَةً هِيَ مَطْلَبُنَا التَّلَقُّائِيَّ فِي الْحَرِيَّةِ وَالْقِيَمِ وَالْمَعْنَى - وَكُلُّهَا
مَمْتَدَّةٌ فِي قَوْلَةٍ نَيْتَشْهٍ السَّابِقَةِ - وَإِنْ هَذَا تَأَكِيدُ لَارْتِبَاطُنَا بِمَتَّعَالٍ مَجْهُولٍ
ذُوْنُ تَجَسُّدٍ لَهُ بِالْمَرَّةِ ، فَالنَزْوَعُ يَتَّخِذُ تَجَسُّدَهُ حَدُودًا مَبَاشِرَةً ، يَرْتَبِطُ
بِنَفْسِ طَبِيعَةِ الْوَعْيِ بِوُجُودِنَا السَّابِقَةِ لِلتَّصَوُّورِ الْعَقْلِيِّ وَالْمَحَايِثَةِ لِحَالَةِ
الْوُجُودِ . . وَإِذْنٌ يَفْهَمُ أَنَّ الْمَطْلُوقَ هُنَا لَا يَحْمِلُ مَفْهُومَ الْحَقِيقَةِ . . إِنَّمَا
يُعَيِّنُونَ هُنَا عَنْ أَى مَعْنَى سَكُونِيٍّ ، إِذْ إِنَّمَا أَمَامَ طَائِعٍ جَدَلِيٍّ لِنَزْوَعِنَا هَذَا ،
فَالْحَرِيَّةُ وَالْقِيَمُ وَالْمَعْنَى كُلُّهَا لَا تَمْلِكُ مَعْطِيَاتٍ ، فَهِيَ تَجَسَّدُ نَزْوَعِنَا دُونَ
مُعْيَارِ لَهَا ، وَإِزَاءَ مَا يَحُوطُهَا مِنَ النِّسْبِيَّةِ ، فَهِيَ تَجَسَّدُ نَزْوَعِنَا فِي أُطَارِ
مَبْطُوقٍ يَنْتَزِعُهَا مِنْ هَذِهِ النِّسْبِيَّةِ الْمُرْتَبِطَةِ بِالرَّاهِنِ ، وَذَلِكَ يَعْنِي انْتِشَالَهَا
مِنَ الْعَدَمِ ، الْحَقِيقَةُ النَّاصِعَةُ الَّتِي يَطْرَحُهَا الْعَقْلُ الْمَجْرَدُ خَارِجَ التَّجْرِبَةِ
الْحَيَّةِ . . إِذْنٌ وَبِإِجَازٍ فَالنَزْوَعُ الْمَقْصُودُ هُنَا هُوَ أُطَارُ الْفَاعِلِيَّةِ الْإِنْسَانِيَّةِ
فِي حَرَكَةٍ جَدَلِيَّةٍ مَفْتُوحَةٍ وَلَيْسَ حَقِيقَةً مُحَدَّدَةً بِمَعْنَى الْمَثَلِ .

بِهَذَا الْمَعْنَى نَسْتَطِيعُ أَنْ نَجِدَ فِي قَلْبِ وَجُودِنَا الْوَاعِي بَعْدَ مُصِيرِيَا
حَقِيقِيَا ، فَالْوُجُودُ الْإِنْسَانِيُّ بِهَذَا الْمَعْنَى يَصْبِحُ تَجْرِبَةً مَفْتُوحَةً إِزَاءَ مَطْلُوقٍ
مَجْهُولٍ يَحْمِلُ مَعْنَى الْمَصِيرِ ، وَالصَّدَقُ فِي هَذِهِ الْحَالَةِ يَفْتَرِضُ حَرَكَةً جَدَلِيَّةً
لَا تَتَحَدَّدُ بِمَطْلُوقٍ وَلَكِنَّهَا تَمْضِي جَدَلِيًّا فِي اتِّجَاهِ مَتَّعَالٍ اِمْتِدَادًا مِنْ نَزْوَعٍ أَوَّلِيٍّ .

وَعِنْدَمَا يَرُدُّ كَامِي مِثْلًا :

« إِنْ عَلَى أَنَّ أَوَّلِيَّ ظَهْرِيٍّ لِلْأَيْدِيِّ لِأَحْقَقٍ وَجُودِيٍّ فِي الْمُمْكِنِ ، .

فَهُوَ قَوْلٌ غَيْرُ صَادِقٍ ، تَبَعًا لِأَبْعَادِ تَجْرِبَةِ الْإِنْسَانِ فِي أَصَالَتِهَا الْأَوَّلِيَّةِ
بِالنِّسْبَةِ لِكُلِّ مَنْهَا ، فِ الْوُجُودِ كَامِيٍّ تَبَعًا لِذَلِكَ لَا يَحْصُرُهُ الْمُمْكِنُ وَلَا يَمْلِكُ

الارتباط به - وماذا لو عرف الممكن ؟ .. فى هذه الحالة ما كان وجودنا ينطوى على أى جانب مؤس ، وما كان هذا العنت الهائل المميز لتجربتنا الخاصة فى الكون ، وعندما يشير الى شيء ما على أنه هذا الممكن فسوف تشير الى نفس الشيء حيث يربض النزوع للتجاوز نحو مجهول ، وفى كلمات كامى كلها هذا الالتزام الأليم المضمن حيث تكمن المفارقة . ان محور التناقض الذى تقوم عليه حركة الوجود الانسانى تتضح هنا ، مؤكدة النزوع على نحو ما نشير - التناقض بين النزوع وافتقاد ما هيات له . وان كامى لا يستطيع أن ينفي هذا التناقض متشبثا بالممكن . فهو بذلك ينفي حركة الوجود برمتها ويتعاضى عن جدل دام مفترض فى قلب وجود الانسان ، وذلك رفض لجوهره الثورى باختصار .

اذن فالأمر بالدرجة الأولى أمر هذا اليقين بدلالته الشاملة - وعيى بوجودى حيث أجابه بالطلق المنفى فى كل صور النزوع والتي تشكل الشرك الأساسى لوجودنا الانسانى فى حركته المفتوحة أبدا .. المجهول هدفها أبدا .. وتبعاً لذلك تبدو استحالة نفي الوجود الانسانى أو المبعد المصيرى الكامن بالضرورة فى أساسه الثورى .

وبإزاء ما سبق يمكن أن ندرك شيئاً هاماً ، هو أن تلك الحقيقة عن الوعى بما تنطوى عليه ، تكشف أزمة الفلسفة بكل ما تمثله من جهة والمنطق الوضعى باعتباره مناهضاً لها جميعاً من جهة أخرى - يواجهان أزمة - أزمة الفكر المجرد أمام الانسان - فالفلسفة بكل وجوهها ما عدا المنطق الوضعى تبدو وأن ما يدفعها الى الثنائية المحتومة هو فى الحقيقة محاولتها ربط الانسان بالطلق وتجاوز الاحباط الأساسى للعقل أمام الأبعاد الثلاثة للتجربة الانسانية كما نحدد - وبغض النظر عن كل المواجهات التى تبدو بها فهمى - الفلسفة - تسعى لمواجهة مطلب التجربة الانسانية هذا .. الحرية والقيم والمعنى بإزاء وجود الانسان فى العالم ، وتخطى التناقض المحتوم بين النزوع لهذا المطلب وافتقاد ماهيات له كما يكشف العقل ، فالفلسفة تحدد ماهيات تنقذنا من اللاتحدد والتناقض وفى حبيب الوصول الى ذلك تنشأ أوهام الفلسفة كما يكشفها المنطق الوضعى .

ولكن المنطق الوضعى اذ يكشف أوهام الفلسفة فهو يتغافل مهمتها الانسانية أصلاً ، ويقف بسلاحه الأبهى عاجزاً عن مواجهة المشكلة السابقة التى تحاول الفلسفة مواجهتها وتقع لأجلها فى الوهم .

ان المنطق الوضعى يرفض مواجهة التناقض ، كما أن الفلسفة بطبيعة هدفها ترفض التسليم بشكل مفتوح ، والتناقض المقترح كما عرضنا ، يبدو حقيقة أصيلة تماماً لا يمكن الإفلات منها ارتباطاً بالأساس الثورى لوجودنا . ومن هنا نتيبن نوعاً من الاحباط محيطاً بالفكر المجرد ، ومن هنا أيضاً تتأكد طبيعة الوعى الأولية وامتدادها ، والتي لا يمكن

الالتقاء معها بواسطة الفكر المجرد حيث يستلزم ذلك التسليم المفتوح:
بالتناقض - ولا يمكن ذلك الا عن طريق آخر ، سنعرض له تلقائيا.
بعدما تلقى نظرة عاجلة على الموقف الراهن بدءا من دلالات النفي التى
أشرنا اليها فى البداية ، مستعينين بما أكدناه .

(٣)

الدلالة الأولى للثورة العلمية كما أشرنا هى نفي أى صلة غائية
للإنسان بالعالم ونفى الإنسان نفسه ، وبالتالي أى معنى مصيرى .

ويمكننا أن نلمس بشكل مباشر ضدا لما لهذه الدلالة بما حاولنا
تأكيدہ وذلك يمكن متابعته خلال غدة تيارات تبعت النفي . ولسنا نقصد
بهذا الصدام ما يتردد عن ردود الفعل ازاء الكشف العلمى ودلالته بمعنى
رد الفعل الميكانيكى ، فالجانب الميكانيكى فى المسألة قائم ، وما يتردد عن
ردود الفعل هذه من كونها نسيج ما قبل التوازن أو ضرورة انتقال هو
قائم أيضا بشكل ما . . . وأيضا ما يتردد عن كونها مجرد امتداد حتمى
لتيارات سابقة - فتلك كلها أمور قائمة ضمن اعتبارات خاصة بموقف
الفلسفة والفكر المجرد ، ولكنها ليست مقصودة هنا . . . ما نعيه هو
اصطدام المفهوم الجديد عن موقف الإنسان بالأصالة المشار اليها فى الوعى
الإنسانى وامتداده ، وهذا الاصطدام يتبدى دون جلاء وراء هذه التيارات
كلها ودون فاعلية .

ان الملامح الأساسية لهذا الصدام هى الاقتراب من التناقض
واحتضانه باعتباره جوهره يجابه النفي وما يحميه من اطلاق ، رغم أن
الامر ينتهى بالضرورة الى الفراز منه كما يحتم مطلب الفلسفة ، ولكنها
تدعم وتمهد فى النهاية للمعنى الجدلى للتناقض كما يبلوره هيجل - مع
نفس الاخفاق ثم الامتداد للتناقض الجدلى فى التيارين الأساسيين
المفاشرين - الماركسية والوجودية .

وما يمكن أن نقوله أولا بالنسبة للفلسفة المثالية وبغض النظر عما
يثار حولها - انها فى هذه الفترة أخذت تتركز حول القيم بالذات والتأكيد
على بحثها باعتبارها جوهرها ، أكثر مما تحاول تبزير الوجود فى جملته
فى أبنية ، وتلك قفزة الى الدوافع الأساسية وراء الفلسفة ، وارتداد الى
أصالة مؤكدة تلقائيا فى مواجهة العرضية والنفي . واحلال مشكلة القيم
والتأكيد عليها كمحور محل تبرير الوجود بكاملة هو بشكل عام تأكيد
على البعد المصيرى - الذى لا يجد تدعيما مباشرا فى مواجهة النفي فى حالة
لجوء المثالية لقضاياها المعهودة التى لا ترتبط بالحرية والقيم والمعنى الا على
نحو غير مباشر . . . وعلى هذا فالعالم كما يراه كانت : « روحى أخلاقى فى

جوهرة ومرتبطة بنتائج جهود الإنسان ضامن لها ، وهو في نظر فيخته .
 • الإرادة الأخلاقية المدوَّجة للتغلب على الشر ، واذ نرى في الصدور عن تلك المعطية المباشرة - القيم - تأكيداً لجانب التمرد في هذا التيار المثالي .
 فيسبق ذلك في الأهمية ما تحقق خلال ذلك جزئياً . . وهو الاقتراب بوضوح أكثر من التناقض والتمهيد للتوصل إلى النتيجة الحاسمة عن الديالكتيك لدى هيجل . . . فكل من عموتيل وفيخته وشيلنج يرسى حجراً في الديالكتيك في إطار العقم النهائي للمثالية . وذلك تمهيداً لهيجل ثم ماركس . ويهدف البعد عن المثالية تقوم محاولة أخرى تقترب من التناقض وتمثل تمهيداً في الجانب الآخر الموصل للديالكتيك في تيار الوجودية المعاصرة . . ذلك بدءاً مما يمثله نيتشه وشوبنهاور . وإن شفينزر يشير هنا إلى علاقة هامة بينهما تقترب كثيراً مما نريد فيقول .
 • انهما المفكران الوحيدان في هذه القارة (أوروبا) اللذان تفلسفاً على نحو عبقرى في إرادة الحياة وتجاسراً على سلوك سبيل الجانب الواحد . وكل منهما يكمل الآخر ويحكم على الأخلاق في الفلسفة الأوروبية باضفاء النور من جديد على الأفكار الأخلاقية الأولية المتضمنة في انكار وتوكيد الحياة على السواء ، وهي أفكار تركتها الفلسفة مدفونة ، وقد انتهى كل منهما إلى ما ليس بأخلاقي بأن استخرج أحدهما نتائج انكار الحياة واستخرج الآخر نتائج توكيد الحياة ، وبهذا يؤكدان أن القول بأن ما هو أخلاقي ليس انكاراً ولا توكيداً للحياة بل هو مزيج مستمد من كليهما .
 وذلك يبدو في جوهرة صحيحاً إذا وضعنا في الاعتبار أنهما يحققان خطوة كبيرة في تأكيد التناقض في كل من الوعي وحركة الوجود وذلك بإزاء .
 . الانكار المطلق . والجمع بين التوكيد والنفي - وهو ما يعتبره شفينزر .
 . جوهرة ما هو أخلاقي - هو بشكل ما جوهرة الوعي بالوجود في امتداده .

إن شوبنهاور يبدو وقد اتخذت محاولته مبدئياً تجاوباً مع الدلالات العلمية في تأكيدها على عنف المجرى الكوني وضراوته وذلك في نطاق فكرته عن إرادة الحياة ، ولكن الأمر يبدو مواجهة لخطورة هذه الدلالات وطرحاً للتناقض أمامها . أنه يشكل ما ينطلق من معطيات علمية ليشكل مفهوماً عن حركة الحياة . . أنه يبدأ برد الوجود إلى مبدأ لاقلي فيه انكار للحياة حيث يبتعد عن أي اتجاه متعال « حركة بكاء ضريرة ، تبدو الهزيمة خلالها مصير كل سعى إنساني ، حيث الجوهرة هو الألم - لأجل كفاح لا يروى ولا تبرق خلاله جدوى ، فبين الرغبة وبين تحقيقها تنقض الحياة الإنسانية بكاملها ، فطبعة الرغبة الألم وادراكها الشبح ، والغاية وهم . . . » ذلك انكار للحياة لا يبعد كثيراً عن دلالات العلم ونقبتها للإنسان ، ولكنه يعود لي طرح من خلال موقف الإنسان قضية الحرية والقيم لتتجاوز المبدأ الكوني - وذلك بحديثه عن مقاومة الإرادة وعن الفن وكل ما أعاد صياغته من الفلسفة الهندية والمسيحية التي تتسم بالمباشرة أمام

هذا - لننمى بذلك فى النهاية أن حركة فكره يحيط بها الحاح واضح لتأكيد الوعى الانسانى بجوهره المتعالى فى قلب الدلالات العلمية . وبنفس الشكل الأولى والعنصرى كما يحدد شفيتزر تقوم محاولة نيتشه . . ليس بالنفى ثم بالتأكيد وانما بالتأكيد المتضمن نفيا .

ان نيتشه ينطلق مباشرة نحو رؤياه مرتكزا بالفعل على أبعاد التجربة الانسانية الثلاثة . . الحرية والقيم والمعنى - وبشكل متناقض . انه يبدأ برفض الفلسفة الأخلاقية السابقة له لانها « أوهام وسفسطة » ولانها تجعل الحياة تابعة لشيء آخر خارج عنها بينما جوهر الحقيقة الفعلية هو الحياة الواقعية التى نعيشها ، والتى هى الغاية من نفسها كما يحدد ، والقيم تؤكد للحياة كما أن الحياة تؤكد للحرية .

انه يؤكد على تجربة الوجود ذاتها ثم يمضى ليربطها بآبواب المطلق التى أغفلتها المثل العلمية فى وجه الانسان وتجسد ذلك فى معركته بالنسبة للقيم ، ثم فكرته عن العود الأبدى فى اطار مبدأ حيوى يتخلص من ارباكات العقل التصورية . فهو فى مجال القيم يجعل تجربة الوجود ذاتها مجالا لعملية مفارقة عارمة تتحدى موضوعية العالم الخارجى وما تمثله من تحد لحرية الانسان ، ثم هو بفكرته عن العود الأبدى - يضيف بعدا مصيريا على التجربة الانسانية المباشرة - ولكن ذلك كان تناقضا من منطلقه اذ انه فى افتراضه هذا البعد المصيرى يعود فيسلبه حقيقته الكامنة فى الوعى وذلك باغفاله لسيطرة عنصر الزمان على رؤياه بشكل مغلق يجعل من الأمر رؤيا مفزعة كما أدرك البعض ، وهو بتأكيد الحياة ينتهى الى نفى مضمرة . . وهذا الأمر فى النهاية حتمى بالنسبة له . ولشوينهور طالما أن ما يجمعهما هو إبراز حركة حيوية فى قلب الوجود . تعلو على معطيات العالم الخارجى فى سكونها المهدد لمعنى الوجود كلية ، وما يجمعهما فى الحقيقة يشبه الوجد ، صدورا عن أصالة التناقض فى تجربة الانسان وما يعنيه ذلك فى مواجهة النفى .

والحقيقة الواضحة أن النظرة التى أعطت الاحتجاج شمولية تنسحب على علاقة الانسان بالعالم وتواجه بحسم التردد المستمر لسكونية الدلالات العلمية سواء فى اللجوء للانطلاق أو فى تحديد تجربة الوجود . هذه النظرة هى ما أكدته بصوت مسموع هيغل حين أكد الديالكتيك ، وهو بهذا التأكيد وضع حدا فاصلا لفلبية التصور السكونى حيث جاء فى وقت اتخذت فيه السكونية معنى الالغاء المباشر للانسان . . لقد بدأت بنناوله الجدلى فى وضوح بداية يقظة شديدة فى الوعى الحديث والمعاصر بجوهرية الجدل ، حيث يمثل بالفعل ، الخلفية الحقيقية لتجربة الوجود - ولكن بشكل مفتوح أبدا بعكس ما يتحتم على الفلسفة أن تنتهى اليه . لذلك فقد كان هذا الكشف بالنسبة الى هيغل عقيما تبعا لمشكلة الفلسفة ، فقد أخفق فى ربطه بحقيقة تجربة الانسان ومضى الى مطلق محدد مغلق .

هذه الشجاعة في احتضان النفي بشكل مباشر .. نعود الى كلمات لاحدهما وهو رسل حيث يقول في مجال آخر ما يلي :

« نيس هذا العلم بالعلم الصالح ، وفي اخضاع حكمنا له عنصر من العبودية ، يجب أن تتطهر منه افكارنا ، لأنه من الخير في جميع الأشياء أن نمجد كرامة الانسان ابان تحرره قدر الامكان من طغيان قوة لا انسانية ، وعندما نتحقق أن القوة فاسدة الى حد كبير ، وأن الانسان بمعرفته للخير والشر ليس سوى ذرة لا حول لها في عالم لا أثر فيه لمثل هذه المعرفة ، فاننا نجابه من جديد بالخيار .. هل نعبد القوة أو هل نعبد الخير ؟ هل يكون الهنا موجودا وشريرا ، أو سنقر أنه من خلق ضاثرنا ... اذا اعتبرت حياة الانسان من الخارج فهي مجرد شيء صغير عندما تقارن بقوى الطبيعة ، والعبد مقهور على عبادة الزمن والقدر والموت لانهما أكبر من أي شيء يجده في ذاته ، ولأن جميع أفكاره هي حول أشياء تفترسها هذه الأمور ، ولكنها مهما كانت كبيرة فأكبر منها تفكيرنا بها بشكل أكبر ، واحساسنا ببهائنا المجرد من الهوى ومثل هذه الأفكار تجعلنا رجالا أحرارا فلا ننحنى أمام الخضوع الشرقي المحتوم ، لكننا نحتضنه ونجعله جزءا خاصا منا ، اما أن نهمل الكفاح من أجل السعادة الخاصة وأن ننبد كل تعطش للربغات الموقوتة ، وأن نتحرق بلهفة من أجل الأشياء الخالدة .. هذا هو التحرر الناجم عن التأمل في القدر ، لأن القدر ذاته يخضع للعقل الذي لا يترك لنار الزمن المطهرة شيئا تطهره ، واذا اجتقر المخاوف الذليلة التي يحسها عبد القدر ، فانه يرفع عبادته في المحراب الذي بنته يده ، واذا لا تخيفه ملكة الصدفة فانه يحتفظ بعقله جرا من ضغط العبودية التي تحكم حياته الخارجية ، فيتحدى بكبرياء القوى الكاسحة التي تتسامح لحظة أمام معرفته وحكمته ليحمل وحده العالم الذي صاغته مثله العليا بالرغم من دوس القوى اللاواعية » .

والشيء الخفي أو الذي يخجل من طرحه مباشرة ويستند اليه تماما رغم هذا الاصرار من جانب مواجهة النفي حتى النهاية هذا الشيء - والذي لا يمكننا قبول كلماته السابقة بدونه والذي بديلها الوحيد هو الصمت - هو تلك الطبيعة الجدلية للوعي الانساني والتي تهزأ بكل نفي .. اننا ببساطة وفي تتابع خلال كلماته كلها ازاء نفس معطيات النزوع الأولية .. الحرية والقيم والمعنى .. متناقضة مع النفي دون سند عقلي - وان ذلك هو ما ندعوه دائما وبابهم .. انسانيتنا .. ولا فكاك من هذا .

واذن فلا معنى على الاطلاق للمواجهة الشجاعة للنفي على نحو ما يتناول وهو يهرول باثر نزوعنا المحتوم للحرية والقيم والمعنى وذلك يتأكد أكثر في كتابات أخرى لرسل .

حين نتساءل ما الذى انتهت اليه هذه الردود وغيرها مما يؤكد رفض
الوعى الانساني للنفى فنحن ازاء صدى دون فاعلية . ومن هنا نجد أننا
فى بداية حديث عن حالة أساسية من الاخفاق بلغت ذروتها مع امتداد
هذا الموقف . . . وتلك الحالة من الاخفاق هى ما سوف نصل الى تجسيده
تلقائيا فى الجزء الأخير من الملاحظات حيث يرتبط جوهرها بما سوف
ندعوه بأزمة التراجيديا . وان كان هذا يعقينا من الخوض فى تجريد
معقد عنها الآن فعلىنا أن نشير الى عدة نقاط مبدئية ، هى امتداد لما سبق .
فالحقيقة أن هذا الصدى عن رفض الوعى للنفى تبدو خلف حركة
التيارات الفكرية التى احتضنته ، دون أن يدخل فى صلب هذه الحركة
اذ يطل من خلالها دون أن يكون فى خدمته أصلا .

وان هذا يعود بنا الى مشكلة الفكر المجرد ازاء تجربة الانسان حيث
يرتبط بحقيقة أخرى لتدعما بعضهما . فالفكر المجرد بانعزاله عن تجربة
الوجود بجعلها المفتوح - اذا يستحيل عليه قبول التناقض المفتوح الذى
يقوم عليه نزوع ومطلب الانسان فى الحرية والقيم والمعنى - فانه يكون
دهيشا ناللتقاء بحقيقة أخرى يجد معها الفرصة للاطاحة بتجربة الانسان
ورفض التناقض بتحديد ماهيات - هذه الحقيقة بدت منذ ظهور النظام
الاجتماعى . . . ذلك أن النظام الاجتماعى فى شكله المحدد - يعنى السيطرة
على فاعلية الانسان بمقومات هذا النظام حيث حددت علاقة الانسان بالعلم
فى شكل موضوعى مقفل يعطى الفكر فى هذه الحالة السيطرة لكى يحقق
الهرب من التناقض الذى يقوم عليه الجوهر الثورى لتجربة الانسان
ويحدد الحرية والقيم والمعنى فى ماهيات . وان ذلك يمثل بداية مد هائل
لحركة الضرورة فيما يسمى بحركة التاريخ .

وقد يعنى ذلك أننا نشير الى علاقة مختلفة للانسان بالعالم أبعد
مما حدده ظهور النظام الاجتماعى . وذلك ما نعتقده فعلا وما سنضطر الى
تأكيد فى الملاحظات فى نطاق موضوعها .

تبعا لذلك من السهل أن نسلم بما تنتهى اليه المادية الجدلية من
أن الفكر صدى لحركة الواقع ، وهذا يعنى أن التيارات التى احتضنت
رفض النفى من الممكن أن تكون فى النهاية ضد هذا الرفض بالفعل اذ تمضى
فى ركاب حركة الواقع التى هى حركة الضرورة فى سيطرتها على فاعلية
الانسان ، وبالرجوع الى الأفكار التى عرضنا خلالها لشوبنهاوز ونيتشه
وهيجل وغيرهم فسوف نجد فى النهاية وبغض النظر عن جانب الاحتجاج
التلقائى فى وجه النفى - سنجد أنهم يخدمون حركة الواقع بشكل أو
بآخر ، وهذا النشاط الفكرى فى ألمانيا لتلك الفترة كان مرتبطا تماما
بأحداث سياسية وقومية مرتبطة بالمرحلة التاريخية وتدعينا لمطلبها .

وحيث نقول ان الفكر المجرد في مجاله العام والفعال ليس سوى مرآة لحركة الواقع في ارتباطها بعجلة الضرورة فليس ذلك تسليما كاملا بالمادية التاريخية وانما ذلك في اطار تأكيد مقصود لما يعنيه ذلك من تواطؤ بين عجز الفكر ومد حركة الضرورة - ضد قاعدية الانسان الحرة بجعلها المفتوح .

وعلى هذا يمكننا أن ننظر لما حدث في المجال الفكري أثر رد الفعل المشار اليه . فما ظهر من تيارات بعد تيارات رد الفعل ، كان بوضوح تكيفا فحسب ، وهذا التكيف قد تختلف بعض تياراته عن البعض الآخر ولكنها وعلى أقل تقدير تهادن هذا الواقع تماما وتقره على نحو أو آخر ، بل يمكن تحديد مضمون عام لها اذا ما أردنا ذلك وهو « تبني ما يقترحه العالم » حيث ان « بوسع الانسان أن يأخذ مكانه في العالم دون معارضة بأفكار صغيرة » كان التبلور النهائي لهذا المضمون في فكرة الايمان بحتمية التقدم وانتقال الفلسفة من المجال الكوني الى المجال الاجتماعي . وتدعيما لواقع طبقات جديدة وقيمها - بما في ذلك هذا الانتقال السابق نفسه - فيتحدث سبنسر عن المجتمع القادم تبعا للقانون الكبير في التطور على أساس التنافس الحر ، ويتحدث ماركس عن تقدم المجتمع بالاشتراكية العامة ، في اطار ضربته الحاسمة المتواطئة - المادية الجدلية - ويتحدث برجسون عن التطور الخالق في محاولته التي قد تبدو مختلفة عن سابقتها الا أنها تتفق معها في التأكيد على هذا المضمون . ثم محاولة منتام ووليم جيمس في تأكيد النفعية . وغير ذلك في نطاق نفس الفكرة - العناية الجديدة التي تعمل من أجل الانسان .

وتيارات تبني ما يقلعه العالم هذه ، تمثل من الفكر التقاء مباشرا مع الواقع ببعديه . نفي الانسان كفاعلية حرة ومصير . وهذه المرحلة من سيطرة الضرورة . بما يشكل تضامنا ضد حرية الانسان ، لنجد أن الإنكار النظري الذي عرضنا له يبدو مجرد تواطؤ لاحق مع الإنكار الفعلي ، ولنجد أننا نصل الى نتيجة مختلفة عن كل ما سبق من مراحل سيطرة الضرورة خلال حركة التاريخ - ونحدد هذا الاختلاف في جانبين سنحاول أن نؤكدتهما بايجاز .

فأولا ما نعنيه بسيطرة الضرورة استنادا الى النظام الاجتماعي - هو بشكل عام تجميد فاعلية الانسان وسلبه جوهر مطلبه في الحرية والقيم والمعنى ، الجوهر الجدلي المفتوح أبدا غير المحاصر ، وهذه السيطرة نتجت عن حصر الوضع الانساني في مقترحات سكونية مغلقة تجمد مطالب الحرية والقيم والمعنى لتصبح حركة التجربة الانسانية محدودة سلفا ويبدو الانسان خاضعا لتشكيل الواقع له كماهية مجمدة ومحددة علاقتها بالعالم ، ومنطلق هذا كما نشير هو ما فرضه النظام الاجتماعي من

مقومات موضوعية عاصرت الفرد واتخذ الوضع أحكاما حوله تبعا لذلك .
وان ذلك لا يمكن متابعته خلال التاريخ على نحو يطابق التفسير المادي
للتاريخ ولكن مع اعتبار أننا نفترض علاقة أسبق وأكثر أصالة للإنسان
بالعالم .

وان الفترة السابقة لقيام النظام الاجتماعي بشكله المحدد لحركة
التاريخ - وهي فترة لا ننفي عنها الشكل الجمعي - يمكن أن نجد معها
مبدئيا تأكيدا للمعنى الثوري لوجود الإنسان في العالم وما يفترضه حتما
من جدل مفتوح يتجاوز كافة المفاهيم المغلقة ، حيث ان الإنسان ليس هو
هذه الماهية المحددة في اطار حركة التاريخ وانما هو محور لجدل أشمل ،
لا بد أن نضل استقراءه اذا ما اقتصرنا على حركة التاريخ - والتي هي
الحقيقة وبرمتها ليست الا مرحلة في هذا الجدل الأشمل .

وحركة التاريخ تصل مع الموقف الحضاري الراهن الى نتيجة تؤكد
ضرورة الاعتراف بهذا الجدل الأشمل وبالعلاقة مختلفة للإنسان بالعالم أبعد
ما تتحدد حركة التاريخ .

ان الفرد منذ ظهور النظام الاجتماعي مرتبط بطبقة وهو ما يبدو
ملازما له حتى الوضع الراهن ، وفي هذه الحالة فالإنسان ليس الذات
بفاعليتها البكر وانما هو ماهية مجمدة في هذا الانتماء الطبقي ، ولكن هذا
النفي التاريخي يلتقي في الموقف الراهن بتدعيم صارم له ، هو ما يمكن
أن ندعوه بالنفي الحضاري وبذلك يتضح ما انتهى اليه الموقف الحضاري
بدا من دلالات النفي النظرية ومن نسيج الواقع الحضاري فعليا ، والتي
تؤدي جميعها الى ما يؤكد نفي الإنسان كفاعلية حرة ومصير .

ان النفي التاريخي يلتقي بالنفي الحضاري ليتشكل تحصار محكم
تتجلى معه سيطرة الفكر المجرد وبالتالي احباطه الأساسي ازاء تجربة
الإنسان ، حيث يسقط بقضية المعنى في هوة اللامعنى المخيمة ، واذ يبدو
الإنسان ماهية مجمدة منفية يسقط مطلبه الجدل في القيم والحرية في هوة
العدم ، كما أصبح مطلبه في المعنى تسليما باللامعنى .

ان الطبيعة الثورية التي نفيت خلال التاريخ - وان اتخذت أحيانا
شكل تناقض فرعي معه كما سنوضح - تلاقى هنا نفيا وانكارا مطبقين .

وازاء انعكاس وانعكاس المدي على الحس العام ، وانعكاس من مقومات
ودلالات النفي المباشرة وغير المباشرة ، يتأكد الاختساس بالاندحار ما تحمله
الذات الانسانية من أصالة أو لين وفاعلية ، هي الإمكانية الحققة لشرعية
هذا الوجود واستمراره لما ينطوئي عليه جدلنا من معنى مصيري ينحيه عن
احباط العقل وعدميته المحتومة . وان هذا الاندحار يتم تحقيقه بشكل
مطبق بدءا من الحياة اليومية وحتى أقصى الحدود وبتعقيد فيه ضراوة .

ولسنا بصند مناقشة هذه القضية ولكننا يمكن أن نجد شيئا من الصدق في محاولة النظر المباشر لانعكاسات عامة على الحس الحضارى .

فاذا قلنا مثلا ان ثمة حسا حضاريا عاما يسقط حرية الفرد في اسرار الحس الاقتصادى ومعطيات البناء الاجتماعى فمثل هذا الحس لا يمكن أن يعتقد أنه مجرد صدى لايدولوجية - وانما هو نتاج قبل أى شىء . . . مناخ تواطؤ حركة التاريخ مع المقدمات الحضارية في تشكيل الأمور ، وربما كان لنا أن نتساءل الى أى حد هناك صلة بين هذا الحس وبين النتائج التى توصل اليها ماركس وليس العكس ، وأيضا حين ننظر الى محاولة اخضاع الذات الانسانية لتطبيق العلوم الطبيعية عليها فثمة حس حضارى عام ومسيطر يسبق ذلك ، يتجسد في الالتقاء الشامل لمفاهيم علم النفس . . . وعلم النفس هو في الحقيقة تكاتف واضح مع هذه السكونية والالغاء ، فهو في مجموعه وفي أقصى حدود تطوره حتى الآن لا يرى الانسان ومشاكله الا في اطار الماهيات المجمدة في اطار الموقف الحضارى والواقع بالفعل . . . انه لا يرى الانسان ومشاكله الا حالة تكيف ، ومشاكله بالتالى هي في محاولة هذا التكيف ، فكل نسيج الانسان من الفاعلية وفي كافة الأحوال هو في نطاق محاولة التكيف هذه ، فهي اذن حالة من السلامة على الانسان أن يصل اليها ، الانسان أصبح مجرد هذه المحاولة ووجوده حالة التراجع بين النجاح والفشل في هذا التكيف ، وان ذلك الغاء لجوهره الثورى الذى يقوم على تجربة تتسم بالتجاوز الجدلى كما سنؤكد - نقول ان علم النفس على هذا النحو في التقائه بالوعى الحضارى العام يجسد حسا مسيطرا هو نتاج للقاء النفى الحضارى بالنفى التاريخى وحصرهما لفاعلية الانسان داخل ردود الفعل الميكانيكية . ومبدأ التكيف هذا يحكم علم الاجتماع وعلومنا انسانية أخرى أيضا بشكل واضح - وكمثال أيضا على ما ندعوه بالحس الحضارى المؤكد للنفى ، ما نجده في ظواهر قد يؤكدون أسبابها الخاصة بجلاء مثل الظاهرة العنصرية وكما تمثلها كل من النازية والصهيونية ، وبغض النظر عن كل ما يقال في ذلك الا أن مثل هذه الظواهر انما يقف وراءها حس حضارى عام يسبق أفكار كل من النازية والصهيونية هذا الحس مرتبط تماما بالنفى للانسان وجوهره الثورى وسقوط مطلبه الجدلى في هوة العدمية - فهما نتاج للموقف في جوهره وقد كتب الكثيرون في الغرب عما كانت تمثله النازية من تحد لقيم المدنية الغربية عامة - وما يعنونه بقيمها هنا في هذه الحالة يمثل مشكلة ، ويجب أن نفصل على أية حال بين التراث الغربى والقيم الفعالة - مثل هذا التحدى المزعوم يكشف عن زيف بالغ حيث ان النازية ليست الا امتدادا للقيم الفعالة في هذه الحضارة وتجسيدها فاضحا لها .

وبمثل ما يبدو من زيف فى الموقف النظرى ازاء النازية ونتائجها نجد زيفا آخر لدى الغربيين متمثلا فى موقفهم من قضية اليهود فى ارتباطها بالنازية من جهة وارتباطها بهم ثم فى ارتباطها بقضية فلسطين من جهة أخرى ، مع ادراكنا لما يربطها بالحركة الصهيونية ، وتلك يؤرة عند تناولها بالتفصيل تؤدي الى تعرية واسعة للكثير من الأكاذيب . . . كاذيب يلغينا أساسا حس حضارى شامل لدى الجميع بحقيقة الواقع .

والواقع الفردى هنا نجد صعوبة مؤكدة لمحاولة تحديده ، ولن نحاول هنا مناقشة ذلك أيضا ، ولكن امتدادا للدراكات المباشرة السابقة يمكن أن نجد صورتين أساسيتين . . . فثمة حالة استغراق تام فى الواقع وفى جانب آخر نجد حالة تأزم نتجت عن ازدواج - ازدواج يجمع بين التمرد والاستغراق ، فبالنسبة للاستغراق التام فذلك تبعا لأن الفرد حددت قاعليته فى إطار هذا كله ، يمارس وجوده ووعيه وتحدد قيمه ويوجه نزوعه - وهو مجمد على هذا النحو - فى ارتباط محكم بذلك ويصبح فى هذه الحالة الشيء الذى تطبق عليه أسس العلوم الطبيعية وأما ما يمكن تسميته بالتأزم الناتج عن ازدواج - فذلك تبعا لبعض نتائج النفس ووضوح اخفاق العناية الجديدة التى تعمل من أجل الإنسان - . . . وقد ظهر ذلك فى أزمات مر بها العالم ووضع معها احباط الفكر احباطا هائلا ، ونجد هنا أن الفرد عندما يتاح له تبعا لذلك أن يعى ما فى العصر من عداء كامن - يجد أن عليه فى النهاية أن يمارس تجربته متناقضة مع ادراكه ، ويعانى بالتالى تأزما فى اضطراب وتشويش يخلط عليه الأمور . ذلك لانه مرتبط فى النهاية بهذا الواقع وبشكل حتمى ، ويخضع للتفاعل معه فى الوقت نفسه الذى يرفضه . ان مثل هذا التمرد يمكن أن يتخذ صورة ارتداد الى منابع الوعي خاصة عندما يلتقى فى وضوح باحباط أفكار العناية الجديدة ، ولكن هذا الارتداد الى منابع الوعي ارتداد سلبي ومعزول ، لا يقدم حلولا لأحد ولا لأصحابه ، فهم يمارسون تجربة وجودهم فى ظل نفس الواقع وبما يخدم مقوماته رغم أنوفهم . اننا قد نحس معاناة لديهم يمثل ارتدادا عنيفا فى وجه الزيف الذى يجعل الإنسان أمرا مفروغا منه ولكنها معاناة لا تواجه الزيف فعلا انما تبدو أصدا منغلة تؤثر تأثيرا سلبيا فى أصحابها ، أولئك الذى يمضون مع هذا الواقع بشكل أو بآخر فى نهاية الأمر خاضعون لتفاعل مغلق معه ومحددون اجتماعيا بشكل محتوم . ومن السهل فيما يبدو أن يذاهم الفرد هذا الإدراك وهو أن الإنسان اذا كان حرا حقا فحريته الوحيدة الممكنة والصادقة فى هذا الموقف هى أن ينتحر أو أن يشور بلا هدف على الإطلاق .

ان وعى الإنسان بقدر ما يستيقظ على مطلب ضرورى وعادل فهو يعزل بعيدا عنه عزلا محكما فى الوقت نفسه ، ذلك لانه ادراك فى واقع معاد أصلا ومغلق بشكل لم يتحقق على هذا النحو من قبل ومن هذا ينشأ

الازدواج ، ومن هنا فان الشك في معاناة هؤلاء الأفراد يجد طريقه عند الآخرين ويصبح ما يبدو من تأزمهم موضعا للاتهام بالزيف أو ردة لنفسيرات تسلب هذا التأزم صفته الحقيقية - وهو ما يحدث كثيرا ، ذلك كما نقول لانهم في الوقت نفسه الذي يعانون فيه فهم خاضعون للواقع ، وتبعا لهذا يطفو على حياتهم التناقض المريب ، والأمر قد يصل الى حد الشك في أنفسهم وصدق ما يحسون أصلا ، وقد يصل الى حالة من الانتحار العقلي ، تعفيهم من معنى معاناتهم وسلب الواقع في ذات الوقت معنى سيطرته وذلك بالتالي يؤكد تجسيد الموقف .

هذا الجانب الأساسي عن التقاء النفي التاريخي بالنفي الحضاري يمتد منه الجانب الثاني فيما يميز الموقف الحضاري الحالي عن كل ما سبقه وهو جانب يجب أن يكون واضحا منذ البداية .

ذلك أن مد حركة التاريخ اذ ينتهي الى المرحلة الاشتراكية انما يبدو في الحقيقة ضربة قاصمة لسيطرة الضرورة ممثلة في تاريخ النظام الاجتماعي ، ونهاية تشجب هذه السيطرة ، على نحو يبدو نهاية مرحلة طويلة تمثلها حركة التاريخ كاملة ، وبداية مرحلة جديدة يتجلى معها معنى الجدل الشامل للانسان في علاقته بالعلم ، ويبدو الأمر كذلك منعطفا هائلا في التاريخ للانسان وفي اطار تصور هذا الجدل الشامل . . ذلك ما تعنيه المرحلة الاشتراكية التي يعيش عالمنا المعاصر حالة التحول اليها .

هذا وفي الوقت نفسه فان تلك المرحلة تقوم بنفس مقومات النفي التي أشرنا اليها - انها اذ تمضي نحو تحرر الانسان من سيطرة النظام الاجتماعي على فاعليته ومطلبه طويلا ، فهي تحمل معها مقومات نفيه ونفي فاعليته ومطلبه في قمة عارية للتناقض .

انها في النهاية لا يمكن أن تحقق شكلها المجرد من السيطره الا باحتضان مقومات نفيه وكافة النسيج الحضاري المعادي ، وذلك يتضح بدءا من الفكر الماركسي نفسه بجذله المغلق ، وهي بذلك تضعنا في مواجهة تناقض أساسي هو ما يمكن أن تكون معه مرحلة جديدة . فالمرحلة الاشتراكية تبدو عملية تصفية لحركة الضرورة في شكل تاريخ النظام الاجتماعي ، فهي بالتناقض الأخير تعود بنا الى مواجهة مطلب الانسان الجدل في الحرية والقيم والمعنى ، وتنتشلها من السقوط الطويل في اسار الضرورة وما بلور هذا السقوط أخيرا ، نعتي بالسقوط في الوهدة العدمية المصاحبة للفترة الأخيرة . ولا يمكن القول ان الانسان في هذه الحالة يواجه مطلبه بالشكل البكر على نحو ما سنحاول تتبعه في الملاحظات . وانما الأمر بالتاكيد مختلف وأكثر تعقيدا وفي اتجاه آفاق مختلفة بعدما أدت حركة النظام الاجتماعي دورا ضروريا فيما يبدو ، لابد من التسليم به بمنطق الجدل الشامل .

الحقيقة أن هذه الإشارة السابقة عن الوضع الحضارى سيجد الكثيرون انهما تنطبق بالدرجة الأولى على أوضاع الغربى وتكن انسحابها على الوضع الحضارى بكل مواقعه بما فيه نحن ، اما هو ينسب جدلا قد يكون متسعبا ٠٠ وحين يدون ذلك على شىء من الصواب ، قال شىء الذى نسلم به قبل ذلك هو أن كل من ضمهم هذا العصر ملتحمون أساسا ازاء واقع ومصير واحد ، وذلك رغم اختلافات هي فى الحسابان تماما ، بل اختلافات لها دورها الفعال فيما ستؤول اليه قضية مصيرية واحدة ٠٠ وانا فيما نعتقد ممن يملكون مثل هذه الاختلافات المؤثرة بما فى ذلك جوانب تخلفنا ٠٠ ولكن ذلك فى النهاية على أساس مؤكد من هذه الحقيقة - وهي ان أى نتيجة خاصة أو امكانية التوصل الى نظرة ايجابية حقة تتيحها هذه الاختلافات فلا مناص لها من أن تبدأ من الارتباط العام ومن الاخفاق الذى انتهى اليه الميراث الأوروبى بؤرة الموقف الحضارى الراهن بأزمته ٠٠ وهذا ما دعانا فى النهاية الى عرض هذه المقدمة بوجه خاص خارج التناول المباشر لموضوع الملاحظات .

نقول اذن ان صلتنا بالموقف أكيدة فى الوقت الذى يتخذ فيه موقفنا سمات خاصة بعضها يبدو سلبا خالصا كالتخلف بمعناه العام ولكن فى جوهر الأمر هناك ما يمنحنا مبادرة كبيرة .

ان البداية الجديدة التى تتجاوز حركة التاريخ الاجتماعى فى انغلاقها انما تعنى شيئا أساسيا وهو أن المستقبل مرهون مبدئيا باثراء الفكر الجدل لاتخاذ شكله المفتوح فى التجربة الانسانية مستقبلا ٠٠ هذا الجدل الذى جمده وأغلقته الماركسية محكومة فى ذلك بالمطلب التاريخى فى موضوعيته المحاصرة ، وان هذا الاثراء يملك التراث الغربى رغم كل شىء مساندته ، ولكن الغرب حين يدخل مثل هذه المعركة فعليه أولا أن يحتضن الاشتراكية ، وهو ما يبدو غير ممكن وفى مدى طويل ، فثمة حلقة مغلقة كما سيؤكد لنا خلال المسرح دخلها الواقع الأوروبى من جهة والحركة الاشتراكية من جهة أخرى - رغم أن تلك الأخيرة بدأت تدخل أزمة ادراك الانغلاق فى الجدل الماركسى .

وما يبدو اذن أن المبادرة - وهو ما سنحاول التاكيد منه - انما تأتى من واقع آخر يضم توترا على كافة المستويات - ويبدو واقعا نحن مثلا له - ذلك برغم الوطأة الثقيلة للواقع علينا وللفترة التاريخية القائمة بكل عبوسها لنا ٠٠٠ وربما لذلك . ولسوف نحاول الإشارة الى طبيعة ارتباطنا بهذه المبادرة .

قد تكون هذه الملاحظات مستندة الى مثل هذا الأساس ولكن من المؤكد فى النهاية أنها لا تهدف أساسا الى مناقشته أو مناقشة أى قضايا على النحو المعتاد ٠٠ اذ انها قبل أى شىء محاولة تطرح فهما جديدا للمسرح وللتراجيديا باعتبارها وجهه الحقيقى ٠٠ فهما لدورها فى صلتها بالإنسان

ومطلبه ، ولما نعتقد أنه أزمة المسرح الأوروبي المتصلة بتلك الذروة الراهنة .

وهي بذلك ليست الا مجرد مدخل ضروري للتوصل الى موقف لنا في المسرح على أساس حقيقي . واذا كان هذا الأساس الحقيقي يتطلب الاستناد الى حقيقة موقفنا من أنفسنا وعصرنا وتلك الذروة الراهنة التي تمثل منعطفًا هائلًا في تاريخ الإنسان جميعه ، فهي تحتاج تمامًا وبالدرجة الأولى الى الاستناد الى وجهة نظر يتوفر لها أكبر قدر من الشمول في المسرح . . المسرح وصلته بالإنسان ومطلبه وما آل اليه هذا المطلب حاليا ، اذا لم نقل وجهة نظر في الفن وجوهر صلته بالإنسان ومطلبه هذا .

ولا سبيل الى انكار ضرورة الاستناد الى المسرح الأوروبي ، اذ ان اكتشاف تراثه من جديد - في اطار وجهة النظر التي تسعى المحاولة لطرحها - انما يبدو بديلاً طبيعياً لافتقار تراث مسرحي حقيقي لنا ، وبدل عن تلك المحاولات التي ابتغت التوصل الى أساس خاص لمسرحنا استناداً الى تراثنا والى افتراضات ما دوننا نتيجة حقيقية ، وذلك دون أن ننفي أن الباب يظل مفتوحاً أمامها بعد ارساء وجهة نظر ذات سند حقيقي على نحو ما نعتقد ، وبالتالي فثمة ضرورة أيضاً للاستناد الى ما وصل اليه المسرح الأوروبي أخيراً بما نعتقد أنه نفس أزمة الانغلاق ، أزمة دخل معها طريقتا مسدودا ، وهو محمل بتراث هائل عظيم ومبعثر ، عاكسا بؤرة الموقف كما يكتنفها الواقع الأوروبي - أي نفس الطريق المسدود للإنسان في الموقف الحضاري الأخير ، وعلى نحو ما سنصل في تجسيد أزمة المسرح الأوروبي .

ان القبول بمثل هذا يستند الى اعتقاد بأننا نملك استعداداً للمحاولة ، وقادرون على التوصل - وربما كضرورة - الى نظرة تتجاوز الاحباط والسلب الشديدين المحيطين بالجميع ، وبالتالي تمثل تجاوزاً للطريق المسدود في المسرح الأوروبي - ولكن امتداداً من تراثه بشكل مبدئي - وهذا في النهاية بدءاً من موقفنا التاريخي بكل ثقله وتعبده نعني مواجهته بكل وضوح وكل ما يبدو من قضايا الملحة الراهنة ، ربطاً بالموقف في كليته ، وانه لمطلب عسير كما سيتضح في النهاية .

لقد كان من الضروري ألا ترتبط هذه المحاولة بالكثير من المفاهيم الشائعة والمسلم بها ، بل أن تتخطاهما الى ما تريده بشكله البكر وبتلقائية وربما هذا ما أدى الى أن تتخذ اللغة خصوصية على نحو ما ، بما يبدو نوعاً من الصعوبة .

وكتابة هذه الملاحظات في نهاية الأمر لا تصدر بغرض الدراسة أو التنظير في حد ذاتيتهما بقدر ما هي محاولة تلقائية من كاتب يتلمس حقيقة دوره .

الفصل الأول

« الفن وتجربة الوجود الكاملة »

مطلب فيما وراء الفلسفة

يتعين علينا لتحديد ما نعنيه بالفن فى صلاته بتجربة الوجود - فى اطارها الأولى - أن نعود الى ما أكدنا فى بداية المقدمة . . . الوعى بوجودنا وما تقودنا اليه تلك المعطية من تأكيد نزوع تلقائى للحرية وللقيم وللمعنى فى اطار جدل مفتوح ، هو الجوهر الثورى لوجود الانسان . . . وما يؤكد ذلك فى النهاية من بعد مصيرى .

ولقد بدا من ذلك أن الفلسفة فى محاولتها تخطى هذا الالتحدد وعدم التسليم منها بالتناقض المفتوح كما تحتمه صلة الانسان بالعالم - قد وقعت فى أوهام استطاع المنطق الوضعى أن يكشفها . وفى الوقت نفسه بدا أن المنطق الوضعى إذ يكشف أوهام الفلسفة يتركنا دون بديل عنها لابد منه لتواجه هدفها الضرورى وهو فى جوهره مواجهة مشكلة الانسان كما يمثلها مباشرة مطلبه فى الحرية والقيم والمعنى .

واذن فموقف الفلسفة من جهة والمنطق الوضعى من جهة أخرى

يكشف عن حالة عجز من جانب الفكر المجرد ازاء تجربة الوجود التى هى حالة مازق ترفض الفلسفة بطبيعتها التسليم به . ونحن نود فى حدود مفهومنا الذى أشرنا اليه عن المغطية الأولية - أن نستطرد قليلا فيما يعنيه هذا الاخفاق المحتوم ، لنؤكد أن المسألة لها أبعاد مختلفة منذ البداية .

ان استحالة التسليم بالتناقض المفتوح لدى الفكر يمتد منها استحالة أخرى - استحالة النفاذ الى التجربة الحية أو الصدور عنها فى تناقضها وصيرورتها ، ولهذه الحركة الجدلية المستمرة لا يستطيع الفكر أن يكون مجرد واسطة وتبدو حاجته للارتباط بشئ آخر .

اننا قد نسمع اقراوا بهذه المشكلة التى تواجه الفلسفة ولكننا لا نصل الى حل ، يقول سنتيانا :

والتجريد الخالص يجعل موقف الفيلسوف زائفا معرضا للانهييار ،
وبما أن لغة الفيلسوف تشترك الى حد ما مع اللغة الدارجة ، فكذلك
الفلسفة يجب أن تنمو من التجربة ، فهي قبل أى شئ وظيفة حيوية ،
وتعبير متكامل عن الحياة الروحية ، وكيف يمكن أن تدعى الفلسفة ادراك
سر الوجود اذا رفضت كشف المصير الانسانى ولم تظهر عطفاً على ما فى
المصير من شقاء ، الفلسفة أساسا فعل حيوى والتفكير المجرد هو الخطأ
الذى ارتكبه هؤلاء الميتافيزيقيون القدامى الذين قدموا عن جهل اهتمامهم
بالحياة وبالبشر وبالعالم قربانا ، ولذلك يجب أن تكون الميتافيزيقا تعبيراً
مباشراً عن حركة حية يشترك فيها الفيلسوف اشتراكاً فعلياً .

ولكن المشكلة بعد ذلك هي كيف يمكن أن تكون الفلسفة ميتافيزيقياً
— أو على أى وجه — أن تكون هذا التعبير المباشر عن الحركة الحية التى
يشترك فيها الفيلسوف اشتراكاً فعلياً ؟

الفكر لا يمكن أن يكون مجرد واسطة للتعبير عن تجربة الوجود
الجدلية بكل ما يعنيه ذلك ، ولو كان المنطق حتى هو منطق الفكر
الوجودى الذى يرفض الماهية ، لأن التعبير لا يتأتى الا بالالتحام فى نسيج
التجربة نفسها المتسمة بصيرورة متصلة ، وبحيث يكون الفكر مجرد بعد
من أبعاد هذا التعبير النابع من باطن هذه الحركة المتصل بأبعادها كاملة ،
أما حين يتخطاها ليكون واسطة فهي نقلت منه .

ان التعبير عن التناقض الذى يشكل حركة جدلية مفتوحة أبداً ،
لا يمكن تصوره الا اذا عدنا الى افتراض تحديد ماهية ، ماهية أساسية
تسبق التجربة — وهو ما يلتقى مع النفى — وبالتالى استبعاد الجدل الحى
والفتوح . وبمعنى آخر لا يمكن تصور ذلك الا باستبعاد التجربة نفسها
وما يدعوه سنتيانا بالحركة الحية .

والحق أن ما يحدده سنتيانا بنمو الفلسفة من التجربة الحية هو
أمر غامض على هذا النحو الا اذا قلنا ان ذلك يتطلب شيئاً آخر يتعدى
طبيعة الفلسفة .

والوجودية المعاصرة عموماً اذا قامت على أساس كهذا فالنظر العام
اليها يؤكد قيام المشكلة ، فاذا قلنا انها قامت على أساس رفض الماهية
المسبقة وافتراض التوتر المحتوم بين النسبى والمطلق — كما تحدد —
ورصد التجربة على هذا الأساس ، فهي تجد من المحتم عليها فى النهاية
أن تحصر هذه التجربة — فى مقولات وأبنية عقلية بل يصل الأمر بنا الى
أن نجد لدى ياسبرز عودة الى المطلق الميتافيزيقى . . . أما أن ينمو شئ من
التجربة الحية بصورة تلقائية وحقيقية فلم يبد هذا بصدق سوى لدى

كيركيجارد الذى رد الجدل الى بكارته فى وعى الانسان وتجربته من خلال موقفه كشاعر وليس كفيلسوف على الاطلاق وهو بالتالى لم يطرح سوى الافتراض الجوهرى عن وعيه ووجودنا المتسم بالتناقض المحتوم . . . طرحه ولم يقبل أن يحقق شيئا أبعد من ذلك بوسائل الفلسفة . . . وان ما يبدو فى هذه الفترة الأخيرة من لجوء الوجوديين الى الأدب بصورة واسعة يؤكد فيام المشكلة بهذا المعنى ويومئ الى ما يحتمل الافتراض الوجودى أساسا من اللجوء لوسيلة غير الفلسفة .

ومع كامي نصل الى تحديد أكثر لما تفترضه هذه المشاركة من جانب الفكر . . . ان كامي يرفض مواجهة الوجوديين للانسان فى قلب تجربته ، يحصره بعد ذلك فى معطيات عقلية أو مطلق ميتافيزيقى ، وهو فى ذلك مصيب تبعا لما سبق ، ولكنه من ناحية أخرى يكشف بموقفه عن جانب هام يدعو الى التوقف عند الحديث عن التعبير عن هذه الحركة الحيوية . . . فبعد رفضه لموقف الوجوديين على النحو السابق ، يتحدث الينا كثيرا عن الممكن والارتباط به ، وبذلك يتغافل عن الجوهر الجدلى لتجربتنا ، الحركة والتجاوز ، حيث يمثل البعد المصيرى ، وهو ما يمنح تجربة الانسان مدلولها الحى والثورى ، وعلى هذا تتحدد المسألة أكثر بذلك الجانب الذى أغفله كامي فى ثورته لأجل الصدق . . . فبالنظر الى استحالة الارتباط ارتباطا مباشرا بالمطلق واستحالة الارتباط بالممكن فى الوقت نفسه تبدو تجربة الوجود وهى تجمع بين تناقض متلاحم - جدلى - فوجودنا على هذا النحو يبدو محصورا بين وهم الممكن والذى هو المعطيات القائمة للتجربة وهو الاخفاق ، وبين البعد المصيرى المثل فى حركة محتومة تتجاوز اخفاق الممكن صوب متعال مجهول دون ارتقاء فى تحديد له . . . وهنا كما أكدنا المعنى المجيد للتجربة الانسانية حيث التوتر فى قلبها يفترض المطلق ويتجه نحوه فى غموض دون سند عدا نسيجه الناقص ، وليقل كامي :

« اننى لا أستطيع سوى أن أواجه وجودى فى ذاته وأتلمس بضدق عذاباتي وأفراحي التى فى يدي والتى تصلنى بوجودى وبالعالم » .

فهو مهما حاول أن يهرب بعد ذلك من أن هذه المواجهة تنطوى على مازق لا فكاك منه - حيث تتحتم المقارقة نحو مجهول . . . مجهول يضع الانسان ازاء مسئولية أقرب الى الشرك ، فهو غير صادق مع نفسه ، وكما قلنا ما كانت تجربته تتسم بكل هذا الضنى ، وهو فى النهاية لا يستطيع أن ينفى الجوهر الذى تقوم عليه كل الحركة فى تجربة الانسان - ذلك ليس من خلال كلماته هذه وإنما من خلال تجربته الخاصة والبنى يمثل انتاجه الفنى كلا واحدا معها ، فهى تجسيد صادق لهذا التوتر المحتوم ، اما ما كنيه معتمدا على الاستبدال العقلي المعتاد ، فلم يكن ليجسد هذا

التوتر جامعا بين التناقض ، وكان من الطبيعي أن يسعى ليضع ماهية حاسمة للموقف شأنه في ذلك شأن باقي محاولات الفلسفة .

وما يؤكد موقف كامي يغنى في النهاية أن هذا التعبير الحي - والذي هو بمثابة مشاركة كاملة لهذه الحركة في قلب نسيجها الحي - هذا التعبير لابد أن يتضمن بالضرورة تجاوزا حيا ويؤدي في حالة تحققه المهمة التي ليس في متناول الفلسفة تحقيقها نغنى أن يكون بذلك بديلا عن الحلول القاطعة التي تود الفلسفة أن تصل إليها أمام مطلب الحرية والقيم والمعنى - والتي تمثل مشكلة بالنسبة للفلسفة من زاوية العقل في احتباطه الأساسي ، وإن التعبير الذي نغنيه هنا هو مواجهة الانسان من خلال المشاركة الكاملة ، مواجهته بمطلبه في نسيجه الحي وبجوهره الثوري القائم على التناقض المفتوح .

إن ذلك كان يبدو بعيدا عن محاولة الفلسفة ، ونحن إذاً مطلب آخر ، وأنا في الحقيقة أمام بداية تسبق مشكلة الفكر حيال تجربة الانسان كما سنحدد ظهورها - بداية تتضح معها حقيقة بالغة الأهمية عن الفن حيث نجده مرتبطا بهذه البداية ارتباطا عضويا كاملا .

(٢)

(التجربة البكر للانسان)

ربما نحتاج أن نحسم مبدئيا في صلة تعريف الفن بمشكلة الفلسفة على نحو ما أشرنا . . . وذلك يعني أننا سندع جانبا الكثير مما قيل في ماهية الفن فالأغلب منه يواجهنا بنفس مشكلة الفلسفة وهي النظر الى الفن من خلال ثنائية خارج التجربة في جوهرها الذي لا يعرف مثل هذه الثنائية ، وذلك ما قامت عليه معظم هذه التعريفات ممثلة في التفرقة بين الذات والموضوع ، وبين المادة والصورة .

فبدلاً من اعتبار الفن أدنى مرتبة في الوعي من الفكر تبعاً لارتباط لا يتجاوزه - بأنماط الأشكال الخارجية ، حيث مادته العالم الموضوعي ومهمته محاكاته في علاقاته . . . وحتى نصل الى الطرف الأقصى الذي يرى في الفن سبيلاً يقتادنا من عالمنا الناقص الى عالم المثل ، كما لدى بوزانكبت الذي يرى في الفن سبيلاً الى الحقيقة الالهية ، ولدى شلل الذي يرى فيه جوهر المعرفة . . . نجد بين هذين الطرفين تمتد عشرات من وجهات النظر التي تحتم عليها عدم الوقوع في التناقض - أو عدم القدرة على النفاذ الى هذا التناقض المحتمى في قلب التجربة - وذلك شأن الفلسفة جميعها حين

تلقياً الى هذه الشئانية . واذ نرى محاولة تسعى لكى تقلت من هذا لدى جون ديوى فهى لا تستطيع الا أن تسلم باعتبار الفن فكرة شعورية تعد كما يقول :

، أعظم حصيلة فكرية أو كشف عقلى فى تاريخ البشرية ، .

فذلك ايضا نظر لحقيقة الفن خارج التجربة الحية فى امتدادها الحقيقى والتلقائى .

ان ما نريده هو عكس هذا ، هو أن نلقى نظرة على مدى ارتباط الفن أصلا بجوهر التجربة الانسانية ، نظرة مباشرة ومن قلب التجربة نفسها ودون أى فرض نظريه خارجها . . ويستدعى ذلك أن نتبع الأمر بدءا من استكمال الوعي بعده المشار اليه امتدادا من ماض غامض . ومع اقرارنا بما تتسم به المراحل الأولى - للقاء هذا الوعي بالعالم - من قسوة هائلة .

اننا اذ نبدأ بالانسان فى هذه المراحل الأولى لمواجهة وعيه للعالم فماذا نجد فى علاقته به ؟؟

ان العالم بالنسبة له هو مقاومة واختلاط وغموض ، ويمكن القول انه نفى العالم بالنسبة لنا ، ولكن ما يميز الانسان فى هذه المواجهة قبل البداية المحددة للنظام الاجتماعى شئ هام للغاية هو أنه كان يواجه العالم بوجوده كاملا ، وكان الفعل الذى يمارسه يتمثل فيه وجوده كاملا ، فإى فعل يتخذه خارج نطاق الغريزة كان فعلا يختلف عن نوعين من الفعل يحددان لنا طبيعته . . فهو يختلف من جهة عن فعل الحيوان وهو يختلف من جهة أخرى عن فعل الانسان فى نظام اجتماعى محدد . ففعل الحيوان محدث بالفعل ورد الفعل فى نطاق لا يتعداه وبقدر ما يسمح الاستعداد الغريزى ، ومن جهة أخرى نجد أن الفعل الذى يتخذه الفرد فى مجتمع فعل لغرض خارج وليس لذاته ، فى نطاق بنائه الاجتماعى وما يفرضه . بعكس: هذا نجد أن الفعل الذى يتخذه الانسان فى هذه المرحلة - وهذا كما أكدنا بدءا من استكمال الوعي بعده الذى حددناه - نقول ان فعله هنا سواء أكان عمل أداه ، أو ممارسة الرسم على الكهوف - لم يكن يتحدد بالفعل ورد الفعل كما لدى الحيوان من جهة - ودون اغفال منا للجانب الغريزى وما يفرضه - ومن جهة أخرى هو لم يكن يمارسه لغرض خارج كفعل فى نظام اجتماعى . . انه حين يخلق من الحجر هذا الشكل الجديد فليس هذا مجرد رد فعل لمطلب فقط ، وليس الهدف من هذا الخلق مختلفا عن عملية الخلق نفسها وصلته بما يخلق ، فالحجر فى صورته الجديدة عبارة عن نتاج تفاعل . . تفاعل امتزج فيه الانفعال بالتخيل

بالارادة بالممارسة . هو نتاج للقاء مباشر على العالم في تجربة كاملة - تفاعل متكامل تجسد في تلك العلاقة الجديدة بينه وبين العالم . كما تمثاها هذه الأداة . أو هذا الرسم . أو هذه الرقصة . وغيرها من نتاج لقاء وعيه بالعالم في اختلاطه وغموضه ومقاومته . وهو بهذه العلاقة يتجاوز ذاته من جهة ويتجاوز العالم بصورته التي يواجهها بها من جهة أخرى . فليست هذه الاداة مجرد امتداد مكاني له في العالم كما قد يبدو ، انه اذ يبدو لنا ساعيا لحماية نفسه أو السيطرة على ما حوله فانه في الوقت نفسه وفي ارتباط بكيانه كله ، وحصيلة تفاعله المباشر مع العالم ، انما يسعى لينتزع من العالم اعترافا به ، ويتجاوز الخطر الراهن الى المستقبل المجهول بتلك الأداة التي تمثل امكانية مفتوحة. وذلك بالوعي الذي ترتبط به والذي تجسد بعده الثوري معها .

وانه يسعى بذلك ليضيف على هذا العالم الغامض والمختلط معنى . . اذ انه بهذا الخلق الجديد . ونتيجة لهذا التفاعل المتكامل - يدخل الى العالم اتساقا لا يفترضه هذا العالم بحالته البكماء ، ان هذه التجربة أو هذه الاداة وتلك الطبيعة التي حددت لها في تكامل قد طرحت على العالم اتساقا يستند الى حصيلة داخلية انصهرت فيها عناصر جمّة ، وتم معها اخضاع العالم لاقامة جدل فعال بينه وبين ارادة ووعي يتجاوزان غيبوبته ويسعيان لتكامل منبهم ممثل في هذا الخلق وينطوي ذلك على دلالة هامة في النهاية . . انه خلق ينطوي على وعي يؤكد تلقائيا الذات الانسانية ازاء العالم . وازاء أي نفى حيث يتبدى هذا النزوع المفتوح بلا حدود في قلب تجربته على هذا النحو ووسط البدايات القاسية التي خاض معها الانسان تجربته البكر هذه .

وكما نقول فان ذلك ينطبق على كافة تجاربه ، يتساوى في ذلك الخروج الى العالم بأداة ما في وجه تحديات الضرورة أو تصوير رقصة ، فتلك الرسوم التي وجدت داخل كهوفه تمثل نفس الشيء ولا يمكن النظر اليها كجانب ابداعي بأي معنى خارج تجربته الكلية تلك بكل ما تتسم به ، واذ نلاحظ أن هذه الرسوم لم تكن نقلا وانما كان يجترها بذاكرته متخذة صبغة تعبيرية واضحة - اذا كانت مثلا تمثل حيوانا من أعدائه ، فهو يتمثل فيها عندئذ خوفه وسيطرته في آن واحد ، وحيث تجده نفس الأمر في الأداة - نقول اذ نرى ذلك فنحن ندرك . أن افتقاد قواعد المنظور مثلا في رسومه تلك ليس آت عن عجز في ادراك مثل هذا الجانب وغيره ، وانما هذا نتيجة لارتباط أساسي بما تمثله هذه التجارب من جوهر واحد ونتاج واحد لتجربة متكاملة متتالية ، ويطرح معها بشكل حي - دون تحديد عقلي - نزوعه للحرية وايضا نزوعه لقيم ومعنى في حركته ازاء العالم .

التجربة الجمعية وبداية الانفصال

إن الإنسان إذ يدخل مرحلة الحياة الجمعية ينتقل هذا التكامل في الممارسة والمنسحب على وجوده الفردي ، إلى حالة جمعية ، ويتم ذلك من نفس البدء بإزاء العالم .. عالم المقاومة والاختلاط والغموض ، ولكن ذلك بالطبع ليس على نفس النحو من تفاعل مباشر ولقاء ذاتي حميم مع العالم يتخذ حركته وتجاوزه تلقائيا . وإنما تبرز هنا محاولة لخلق بديل عن ذلك .

هذا البديل يتمثل في ظهور تنظيم معين بكيفيات متعددة من أجل اشراك الذوات جميعها في تجربته مرادفة للتجربة الفردية المباشرة في ثورتها ، وذلك يصبح امتدادا لتجربة الوجود في تكاملها السابق ، وانطوائها على قوى الإنسان ومطلبه في الحرية والقيم والمعنى وما يرتبط بذلك من تجاوز حتى .. ونحن بذلك نتحدث عن الطقوس والشعائر أساس التجربة الجمعية .

وفي هذه الحالة يبدو وقد تم عزل الفرد في دور موضوعي داخل الجماعة ولكن حين نقول إن ثمة عزلا للفرد في دور موضوعي فهذا لا يعني أنه دور محدد ومقفل في مواجهة الضرورة أو أنه يعني إقامة فصل بين ما تمليه الضرورة وبين محاولة تلك الممارسة - ذلك لأن الأمر مازال في إطار نفس الجدل بين الإنسان وقوى العالم .. فتوفير الأمطار والانجاب وجنى المحصول وتقلبات الطبيعة واحراز النصر في الحرب كلها مرتبطة أساسا بهذه الممارسات الجمعية - الشعائر والطقوس المرتبطة بكل هذه الحالات ، وهذه الممارسة إذن ليست مجرد نتاج للخوف على نحو ما يحدد الكثيرون في تناولهم الشعائر والطقوس - وإنما تصدر عن نفس المواجهة للعالم بكل ما تعنيه ، وتفترض نفس التكامل والتجاوز في التجربة الإنسانية على نحو ما يتأكد في التجربة الفردية المباشرة - فمع المضمون الأسطوري وصيغته الوجدانية الحادة وبما يعكسه أساسا من فاعلية صادرة عن الاستعداد الفردي فإن ما ينطوي عليه جوهر الطقوس والشعائر - مهما كانت قسوة هذه الشعائر - يرتبط بممارستها في تنظيم لكيفيات متعددة .. هي في الواقع نفس كيفيات الفن .. اللون والحركة والموسيقى والمعمار والكلمة .. كلها متلاحمة في تجربة متكاملة هي المطلب البديل عن اللقاء المباشر للفرد بالعالم - مع تأثيرها المؤكد على هذا اللقاء في صورتها الجمعية .

وحتى هذا الحين فنحن لا يمكن أن ندعى ظهورا للفن والدين ، فكل هذه الكيفيات من الممارسة صادرة أساسا عن المهمة المقصودة لتجربة الوجود نفسها ، وبالتالي فكلها ملتزمة تخدم التجربة لذاتها بدون أى تأثير مستقل أو بدون وضوح لامكاناتها الخاصة . ولكن هذا لا يمنع أن صلة الانسان بهذه الكيفيات لم تعد صلة مباشرة فى نسيج ممارسته لتجربة وجوده ، كما يتضح فى التجربة الفردية المباشرة ببيكارتها ، ويبدو بذلك أنه قد تحققت خطوة لتحديدها فى ذاتها .

أما البداية الواضحة لظهور الدين والفن ملتحمين فى مفهوم واحد مدرك فى ذاته - هو الدين - فذلك ما يبدو فى الخطوة التالية حين يطرا على الحياة الجمعية تغير هام . . ذلك هو عزل مواجهة الضرورة عن الممارسة الجمعية عزلا واضحا ، وبدا ذلك حين دخلت الحياة الجمعية مرحلة جديدة. تحدد مواجهة الضرورات موضوعيا ، أو ما يمكن أن نسميه بشكل علمي ومقفل - بحيث تعزل عن المطلب الاساسى للانسان فى تجربة متكاملة . وفى هذه الحالة يظهر الدين ملتحما بكيفيات الفن ، بديلا عن هذا المطلب ، وفى انفصال عن الجدل مع العالم بصورتيه السابقتين .

ان هذا ما يحدث حين وصلت الحضارات القديمة فى مواجهة مقاومات البيئة والتفاعل معها واخضاعها - وصلت الى ردود تعتبرها حاسمة . . فثمة سيطرة بدرجة ما على الطبيعة ، ونظام للتفاعل معها من جهة . . وثمة نظام اجتماعي من جهة أخرى تتحدد داخله الطبقات حسب دورها ، وفى هذه الحالة تتخذ حاجة الانسان لممارسة تجربة متكاملة مع العالم شكلا منفصلا عن هذا الوضع ، الذى أصبح يعنى نوعا من الاستقرار بين الانسان وموضوعات العالم . . هذا الشكل محدد ومنفصل عن النشاط المباشر فى العالم . وامتدادا للمرحلة السابقة فى التحامها كان من المحتم أن تظهر هذه التجربة الدينية متميزة بكيفيات الفن فى مفهوم واحد هو الدين .

لكننا فى الوقت نفسه نجد مع هذا الامتزاج البوادر - لاستقلال الفن عن الدين وتحديد فى ذاته . وان ذلك يعنى أن يبدأ فى الوضوح: أمامنا ما يحمله ذلك من تعقيد ، وأيضا وضوح حالة من تبادل التأثير السلبى بين الدين وكيفيات الفن فى حصار الواقع الجديد لهما ولفاعلية الانسان عامة .

ان ما أصبحت تعنيه التجربة الدينية هنا هو محاولة ممارسة بديلة بعد عزل كإامل عن أى تفاعل مباشر مع قوى العالم ، وهى تتوسل بكيفيات الفن لتحقيق تجربة جمعية تجمل نفس الصبغة الثورية للتجربة الفردية المباشرة والتجربة الجمعية البديلة . . ولكن عندما نبدأ فى ادراك أن ثمة

صبغة حيوية داخلية في نسيج الممارسة المباشرة للحياة في شكلها الاجتماعي والحضاري المقلد - تتميز بها فترات الازدهار بالذات في هذه الحضارات القديمة .. عندها نجد أن هذه الصفة انما تمثل في الحقيقة نوعا من التفتيت للتجربة الدينية الجديدة المترجمة بكيفيات الفن ، وحالة من الانفصال المحتوم . ففي فترات الازدهار بهذه الحضارات القديمة ، نجد في نسيج الحياة الاجتماعية امتزاجا للجانب الجمالي بكل معانيه بجانب الضرورة فيما تبصر عنه أوجه النشاط في هذا النظام الاجتماعي، وثمة عنصر داخلي يندمج بقدر ما في الحياة الاجتماعية بكل ما تمثله من موضوعية وعلاقات من الخارج ، فالموسيقى والمعمار والتصوير كانت تشارك بهذا المعنى في الحياة الاجتماعية ومتطلباتها ويتضح ذلك في فترة ازدهار الحضارتين الفرعونية والاعريقية بوجه خاص وان بدا ذلك في اطار الدين من جانب .

وليس هذا فحسب فليس يعنى الامر مجرد تفتيت لهذه الفاعلية في أشكال مبعثرة وانما صاحب هذا التفتيت المتداخل في الحياة الاجتماعية افساد لامكانية هذه الكيفيات من موسيقى وتصوير وغيره .. فهذه المشاركة اذ جاءت كمحاولة لادخال نوع من التفاعل مع التنظيم الاجتماعي المعزول عن داخل الفرد .. انخفضت معه الكيفيات لاعتباراته الموضوعية ، وخنقت فاعليتها الحرة كما سنعرض لها ، وذلك كله ينعكس بالسلب على دور كيفيات الفن في التجربة الدينية التي نفترض حالة من الالتحام المحقق للتجربة تكاملها .

وان ذلك كله يحيل الى نقطة هامة .. هي ظهور المضمون الاخلاقي في التجربة الدينية . فمع هذا الانعكاس السلبي عليها ممثلا في تفتيت وفساد الفاعلية الحرة لكيفيات الفن .. فهناك بعد ذلك عجز من جانبها ازاء الواقع الاجتماعي بموضوعيته التي أصبحت تفرض نفسها على وجود الفرد وفاعليته .. عجز عن خلق مثل هذه الممارسة البديلة عن كل من التجربة الفردية والجمعية الباقيتين .

فاذ تبدو محاولة لتنظيم معين تدعى اليه كافة القوى من فكر وخيال وانفعال وممارسة حسية بواسطة كيفيات الفن لممارسة الطقوس - فثمة الحاح في ادخال المضمون الاخلاقي الى اساطير الديانة وهو يعنى عنصرا عقليا منفصلا عن التجربة الداخلية المتلاحمة المقترضة اساسا .. وهو في الحقيقة دليل اخفاقها اذ أنه متجهل قبل أى شيء بالمطلب الاجتماعي المقلد مصدر الاخفاق الاساسي . وذلك يعنى في النهاية تفتيت التجربة الدينية في جوهرها رغم استنزاف ممارستها طقوسها .

وعلى هذا فالفن بصورته الجزأة الخاضعة للاعتبارات الاجتماعية من جهة والدين بظهور العنصر الأخلاقي مواجهها للشكل الاجتماعي أيضا. من جهة أخرى .. كانا يسيران معا فى ظل استقرار نسبي بين الإنسان والعالم ، تميزت به فترات الازدهار فى الحضارات القديمة ، وبالتالي يمكن أن نلاحظ أن ما يمكن حدوثه بعد ذلك مرتبط بالشكل الاجتماعي وبروز حركة التناقضات داخله ، فبافتقاد مثل هذا الاستقرار النسبي وتبلور حركة ما داخل البناء الاجتماعي - ندرك ما يطرأ على هذا الشكل الجزأ للفن والشكل الأخير للدين من تغير ، فنجد افتقادا واضحا لهذه الصلة الداخلية فى مظاهر النشاط وغلبة الجانب الموضوعى على الجانب الداخلى فى كل مظاهر الحياة الاجتماعية هذا من جهة .. ومن جهة أخرى نجد ازدياد هذا الشكل المقلقل للديانة فى نهاية الأمر ، وانسلاخ الوعي الفردى تماما من الشكل الجمعى مواجهها بمفرده الأزمة .

اننا نلاحظ أن فترة تدهور الحضارة الفرعونية فى عصر الدولة الحديثة صاحبها هذان الجانبان بوضوح . فثمة انفصال فى النشاط العملى للحياة بين الجانب الداخلى والجانب النفسى بما يعلى من الجانب النفسى تماما ، وسادت الفنون التطبيقية بشكل بالغ على الفنون الجميلة ، وافتقدت الحياة الاجتماعية فى مظاهرها وعلاقاتها أى عنصر داخلى مما كانت قد وفرتة كصفات الفن ، وفى الوقت نفسه انهيار الارتباط بالديانة المصرية وكل ما تعنيه .. نفس الشيء يمكن ادراكه بالنسبة للحضارة الاغريقية .. نفس الشيء قد كان بالنسبة للحضارة الفارسية .

ومع هذا الانسلاخ ويقظة الوعي الفردى تنتهى المحاولتان معا ، التجربة الفردية الكلية والمباشرة ، والتجربة الجمعية البديلة . وبهذا فالفرد يجد وعيه مواجه وجوده والعالم دون لقاء مباشر وانما محصور داخل الشكل الاجتماعي بكل ما يفرضه ، ومع عزل حاجة الإنسان الجوهرية لممارسة جدلية متكاملة على نحو ما أشرنا ، كان يتحتم أن يظهر شكل فردى بديل لهذه الممارسة .. وكان هذا يبدو افتراضا معلقا بين داخل الفرد والعالم خارجه .. ومن هنا ظهر شكلان فرديان للممارسة أديا الى انفصال واضح ومحدد لما تدعوه بالدين وما ندعوه بالفن . النبى والفنان .

واذ نقول ان المطلب واحد فهما طريقان الى نفس المطلب أو بالتحديد يمكن أن نقول انهما طريق واحد ولكن الاختلاف الذى نود الإشارة اليه هو أن أحدهما يأتينا من نهاية الطريق . والآخر يأتينا من بدايته . فالدين وهو هنا بالنسبة لقضية الوعي الفردى - هو رؤيا النبى .. الدين بهذا المعنى هو امتداد الوعي بأبعاده ونزوعه كاملا تجسد فى رؤيا ثورية

مكتملة بعد مخاض وتجربة داخلية طويلة انتهت الى رؤيا تمثل تفاعلا كاملا مع العالم ، فهي كشف متحقق في نهاية الطريق ودفقة واحدة .
أما الفن فتجربة تبدأ من موضوعات العالم وتسعى بمشقة نحو اكتمال يشبه رؤيا النبي ، تهدد سيرة مخاطر جمة . والهدف لكليهما أساسا هو ممارسة تجربة الوجود كاملة وتأكيد جوهرها الثوري . واذ ندرك أن كلتي هاتين التجربتين محتتم عليهما خلال هذا الحصار من النظام الاجتماعي - الاحالة الى الآخرين . تبدأ في الظهور أمامنا وبوضوح مشكلة النبي - أي صاحب رؤيا مكتملة - ومشكلة الفنان .

(٤)

ظهور مشكلة النبي ومشكلة الفنان

التجربة الدينية الذاتية - تجربة النبي ، والتي تعلق على الحركة الخارجية للمجتمع والتاريخ أو تتعدى ما تفرضه وتعطي لجدل الانسان مع العالم بعده الحقيقي كما سنشير - هذه التجربة عندما يتعين احالتها الى العالم والآخرين خلال العلاقات الاجتماعية والواقع التاريخي عموما .
فهنا تبدو مشكلتها .

ان عالم الوعي الفردي كما نقول عالم افتقد أي مواضع جماعية للاشتراك في أي تجربة داخلية ، وهذا يعني افتقاده الى نقل المعاناة وابعاد الرؤيا في تكاملها الحي . . فليس سوى تلك الملابس الاجتماعية التي تحكم ارتباط الجميع وهو ارتباط من الخارج في جوهره ، ولذا يتحتتم على الرؤيا الدينية أن تتخذ مضبونا أخلاقيا وتحال كلية الى مستوى اجتماعي بعيدا عن مطلبها في لقاء داخلي . . وبمعنى آخر فهي تصبح الى جانب مضامينها الأخلاقية اطارا لهيئة اجتماعية وتصبح ذات رموز لا مدلول ذاتي لها بالنسبة لكل فرد ، وبالتالي تمارس شعائرها من خلال سيطرة العالم الخارجي .

هذا اذن يعني ان احالة الرؤيا بالنسبة للنبي في تكاملها مشكلة لا حل لها ، ولا مناص من أن يجهض العالم الاجتماعي التاريخي مسعى رؤيا النبي نحو الآخرين .

واذ نقر مبدئيا بأن مشكلة الاحالة بالنسبة للفنان قائمة وجوهر في عمله فليست على هذا النحو ، ولكن على نحو معقد نتيجة لانها كما نقول تتجه اليها من بداية الطريق أو تفرض مبدئيا صغوبة التحقيق لدى الفنان من خلال موضوعات العالم ولكنها ولنفس السبب ليست دون حل كمشكلة النبي .

وهذا يدعونا لأن نعرض سريعا لنقطة نتيبن معها مشكلة الفنان في
تشعبها .. تلك هي العلاقة بين التكامل في التجربة - تجربة الفنان -
وتحقيقها من خلال موضوعات العالم . ولكن نستعيد سريعا تتبع علاقة
كيفيات الفن منذ البداية بتجربة الوجود ، فنحن نجد أن التجربة الكاملة
والمباشرة بشكلها الفذ لدى الانسان في لقائه الاول والمباشر بالعالم مع
اكتمال أبعاد الوعي - هذه التجربة بكل ما ينطوي تحتها من كيفيات
سواء أكانت إبداعات أم أي نتاج آخر في مواجهة مقاومات العالم واختلاطه
وغموضه .. وفي نطاق نفس الهدف .. انما تتبدى معها الأبعاد الكاملة
للمطلب الثوري للانسان دون اطار عقلي .. وكما أشرنا فالانتقال الى
التجربة الجمعية البديلة عن المواجهة الفردية المباشرة ، كان مرتبطا أيضا
بالضرورات والاختلاط والغموض من قبل العالم .. ولكن كان الاختلاف
هنا متمثلا في أن المحاولة الجمعية لا يمكن أن تعتمد على كيفية واحدة وفي
لقاء مباشر معها ، وانما كان سبيل التجربة الجمعية هو في تنظيمها لعدة
كيفيات في تأدية الشعائر والطقوس وهذه الكيفيات يدخل كل منها في
خدمة التجربة الجمعية .

ومع عزل التجربة الجمعية عن التفاعل مع العالم مباشرة واتخاذها
شكل الدين ممتزجا بكيفيات الفن - اتخذت هذه الكيفيات منذ هذه
اللحظة تأكيدا خاصا لكل منها كبداية لتمييز موضوعي يحدد إمكانيتها
على أنحاء معينة ..

وببقطة الوعي الفردي كما أشرنا حدث العزل الكامل بين التجربة
في شمولها وتكاملها وبين الممارسة في العالم وانتهت تماما الصورة الأولى
للعلاقة المباشرة بالعالم والصورة الجمعية في تطورها .. وبدأ الوعي
الفردى عاريا ومخاضا في الوقت نفسه داخل تنظيم اجتماعي له حركيته
المنيطرة . وبهذا العزل للوعي الفردي عاريا ومخاضا .. أصبحت بالتالي
كيفيات الفن في هذا الطريق المغلق - معزولة إمكاناتها بداخلها مثل
عزل الوعي الفردي نفسه داخل إمكانية عارية ودون فرصة لهذا اللقاء
الحميم الأولى ، أو مواضع بجمعية يدلية فكل من الوعي الفردي وكيفيات
الفن يدعو الآخر لتحقيق لقاء لتجربة مكتملة يقف دونهما عالم موضوعي
مكتف .

ومن هذه البعثرة تتحدد المشكلة أكثر ويحتاج النظر اليها أن تبدأ
أولا بالقاء نظرة على ما تنطوي عليه كيفيات الفن في جوهرها بعد الوصول
الى هذه الحالة من الانفصال عن التجربة المباشرة وتحديد كل منها
في ذاتها .

الفن ثورية يحاصرها عالم المجتمع والتاريخ

يمكننا أن نؤكد مبدئيا أن هذه الفنون امتدادا لمولدها الحقيقي تملك جوهرها مشتركا هو من جهة مرادف لامتداد الوعي بكل ما يمثله ، ومن جهة أخرى تشترك في غائية التأكيد على ثورية تجربة الانسان باعتبارها امتدادا تلقائيا لها . . . فهي أولا مرادف لصورة الوعي في حركته وفي تنظيمه لهذه الحركة في ظل توتر يضم ما بين الممكن والمطلق المجهول ، أو بمعنى آخر النزوع وكما يتضح في تجربة اللقاء الأولى المباشر ثم اللقاء الجمعي .

فبدءا من المعمار حيث نجد مظاهر الضغط والمقاومة والدفع والجاذبية والتوتر ، وحتى نصل الى الموسيقى حيث نجد الانحدار والارتفاع والجيشان والانجسار والاسراع والابطاء ، والتضييق والارخاء ، والدفع الفجائي والتسلسل التدريجي . . الخ . تبعا لهذا نجد الحركة كما تعنيها التجربة الإنسانية ، الحركة التي تضم التناقض والتجاوز أيضا لأن هذه الحركة تسعى صوب اكتمال ما يحققه الوعي في تفاعله الشامل ، وذلك ما يمكن أن يكون مرادفا لما يدعو جون ديوى بالكيفية الشاملة (المنتشرة) :

« التي تتخلل كل أجزاء العمل الفني وتربطها في كل فرد موحد ، حيث يقول انها كيفية لا يمكن الا أن تدرك ادراكا حدسيا وجدانيا ، وقد تيسر له هنا أن يفلت من السيطرة الخارجية لنجده يشير بالفعل الى قاعلية الوعي في اخضاع عناصر أي من هذه الفنون لمعاناته الشاملة :

« والواقع ان من شأن العناصر المختلفة والكيفيات المتمايزة للعمل الفني أن تمتزج وتنصهر بطريقة لا تستطيع الأشياء المادية نفسها أن تنافسها فيها ، وهذا الامتزاج أو الانصهار انما يعنى حضور تلك الوحدة الكيفية في جميع العناصر بطريقة مشغور بها حقا ، ان الأجزاء تتميز تميزا عقليا ولا تدرك ادراكا حدسيا ولكن من المؤكد انه بدون تلك الكيفية الشاملة المدركة ادراكا حدسيا لا بد أن تظل الأجزاء خارجية بعضها بالنسبة الى بعض وبالتالي فإن العلاقة بينها لن تكون الا مجرد علاقة آلية ومع ذلك فان الكائن الحي الذي نسميه العمل الفني ليس شيئا مختلفا عن أجزائه أو أعضائه بل هو الأجزاء نفسها بوصفها أعضاء ، وتلك حقيقة تعود بنا من جديد الى الكيفية الواحدة الشاملة المنتشرة التي تظل هي

بعينها فى صميم تنوعها أو تميزها وهكذا تكون النتيجة ظهور احساس بالكلية يمتاز بأنه تذكرى توقعى تلميحى تنبهى .

بهذا المعنى وفى هذه الحدود يمكن أن ندرك ما ندعوه هنا بخضوع الحركة وعناصر أى من هذه الفنون للمعاناة والتكامل فى تجربة ملتزمة .
ثم نجد أن هذه الحركة فى كليتها تنطوى على المفارقة اللامحدودة أى النزوع والتجاوز كما نعهدهما فى التجربة الفردية المباشرة ، ويعبر تيسون عن هذه الحقيقة بالنسبة للفن بقوله عن العمل الفنى :

« تلك الدنيا التى لم نرتدعها بعد والثى تنحصر حدودها أبدا ..
أبدا كلما أوغلنا فى المسير » .

وما يدعوه إدجار آلان بو بالإيحاء اللامحدود والغامض فى الفن ، حيث يجعله كوليردج أيضا شرطا أساسيا ليحدث العمل الفنى تأثيره كاملا ، وللتحديد بإيجاز نتابع رأى جون ديوى حيث نشير من خلال مفاهيمه الى هذه السمة الجوهرية :

« ان كان ثمة أفق حاجر (فى العمل الفنى) الا أن هذا الأفق ليتحرك كلما تحركنا نحن ولن يكون فى وسعنا قط أن نتحرر تماما من كل احساس بوجود شيء يمتد فيما وراء الأفق ، ان هناك فى داخل هذا العالم المحدود الذى نراه رؤية مباشرة شجرة ، قد استلقت عند أقدامها صحرة ، ونحن نصوب أنظارنا الى تلك الصخرة ، ثم الى الطحلب المنتشر على سطحها ، وقد نتناول المجهر لكى ندقق النظر الى حشيشة البحر الصغيرة التى توجد فى طياته ولكن سواء أكان مجال بصرنا واسعا ممتدا أم ضيقا دقيقا فاننا فى كلتا الحالتين انما ندركه فى خبرتنا بوصفه جزءا من كل أوسع وكل أشمل ، أعنى جزءا تتركز فيه الآن كل خبرتنا ، وقد نوسع مجال بصرنا فننتقل من دائرة ضيقة الى دائرة واسعة ، ولكن مهما كان من سعة هذا المجال فاننا نظل نشعر بأنه لا يمثل الكل لأن حدوده تزدل ظلالها الى ذلك المدى اللامحدود الذى يمضى الخيال الى ما وراءه باحثا عن الكون .. » .

أيضا وفى إطار هذا التصور يمكننا أن ندرك ما ندعوه بالامكانية الجوهرية الكامنة فى كل من هذه الفنون للارتباط بتجربة الوجود فى أبعادها الأصيلة . ثم يمكننا بعد ذلك أن نلمس الجانب المشترك جوهريا بين هذه الفنون من حيث التحقيق ، حيث ندرك أن كلا منها ينطوى على نفس امكانية باقى الفنون الأخرى فى التحقيق وكل ما هنالك هو تأكيد على جانب خاص لكل منها على حدة ولكن مشترك بدرجة أقل مع باقى الفنون وهذا التأكيد قد برز كما أشرنا منذ عملية التنظيم الجمعى .

فكما أدرك البعض نجده أن الصورة تشتمل على الامكانية المميزة للمعمار من ضغط وجاذبية وغيره ، وتشتمل على الامكانية المميزة للموسيقى من الحداد وارتفاع واسراع وإبطاء وتضييق وإرخاء .. الخ . وبالمثل يمكن النظر لكل منها في ارتباط بالفنون الأخرى مع فارق التأكيد الخاص وكل هذه الإيقاعات في النهاية تجمعها خواص الشدة والامتداد والتوتر . وكما يقول باتر :

« ان من شأن كل فن أن يتجه نحو التشبه بأحوال فن آخر من الفنون ، وان الفنون جميعها تسعى لتصل الى درجة الموسيقى في تعبيرها المباشر الممثل في التحام مادتها بصورتها ، أو رؤيتها التحاما تاما » .

وان كان تعبير « التشبه » غير دقيق فيما نعتقد ، وربما كلمات ديوى التالية أقرب الى المعنى :

« ان كلمات كهذه .. شعري ، معماري ، درامي ، نحني ، تصويري ، أدبي .. إلخ تشير الى اتجاهات تتوافر الى حد ما في كل فن من الفنون نظرا لأنها تصف أية خبرة مكتملة كائنة ما كانت » .

إذا سلمنا بهذا الفهم للفنون ذاتها ثم وضعناها بإزاء الوضع الجديد حيث الوعي والفاعلية الفردية محاصرة داخل اطار موضوعي - والذي يرتبط الفرد داخله بمضمونات فكرية وأخلاقية يتطلبها الشكل الاجتماعي .. نجد تفتيتا لهذا الجوهر بوجهيه . فتبعنا للمطلب الاجتماعي ، وامتدادا للتفرقة داخل التنظيم الجمعي ، حدثت اختلافات جمة بين هذه الفنون وفرضت على وعي الفنان بتأثير من المقومات الاجتماعية ، وكانت الاحالة بالتالي تبعا لهذه الاختلافات الموضوعية وليس من خلال الجوهر الكامن والمشارك بين هذه الفنون .. وبذلك شوخت تجربة الفنان الداخلية من جهة ، وحل ادراك جزئي لهذه الفنون ، يؤكد هذا الادراك ادراكات مشابهة لدى باقي الفنون نابعة من التصنيف الموضوعي لها .

والتفرقات الكثيرة التي وطعت بين هذه الفنون وبعضها من فنون زمانية وفنون مكانية ، ثم فنون تشكيلية وفنون تلقائية ، ثم فردية وفنون جماعية ، ثم جمالية وتطبيقية ، ثم تمثيلية وغير تمثيلية (بمعنى المحاكاة الأرسطية) ثم من جهة أخرى بحصر مهمتها على نحو أو آخر يحدده المطلب الاجتماعي بكافة ملامساته الحضارية والتاريخية .. وكل هذا لا نستطيع أن نقول بالدقة انه مجرد امتداد للخطا الأساسي في الارتباط بالفن ومهمته وما فرضه الفكر المجرد داخل النظام الاجتماعي من تجزئة وتفتيت في النظر للتجربة الداخلية ، ذلك لأن هذه التفرقات تعكس بالفعل - ذلك الانعزال الذي فرضته مواضع الحياة الاجتماعية

على فاعلية الإنسان وإي ارتباط داخلي لهذه الفاعلية بالآخرين - انها
تعكس ذلك عمليا .

والفنون على هذا النحو يؤكد كل منها اخفاقا للآخر ، مؤكدة على
الاختلافات الموضوعية والارتباط من الخارج والبخضوع لقواعد مسبقة
وليدة مقومات الواقع الخاص للمجتمع أو الفترة التاريخية ، والأمثلة على
ذلك قائمة .

ومن مثل هذا الاخفاق ننتقل الى جانب أشد أهمية ، حيث اننا قد
ابتعدنا بهذا التسليم السابق للتجربة . . عن المهمة الأساسية التي
تتبعناها وأكدنا عليها . . المطلب المائل للذات كما يمثل جوهر تجربة
الفنان والتجربة الدينية الذاتية في انفصالها عن اللقاء المباشر بالضرورة . .
ذلك ان الفنون على هذا النحو وحتى حين يتوفر لاحداها امكانية التحقيق
الخاص كما حدث بوضوح للموسيقى في الفترة التاريخية الواقعة بين
القرنين الثامن والتاسع عشر ، نقول ان هذه الفنون أصبحت تواجه تحديا
من نفس الوضع الاجتماعي بمفهومه الذي يفتت التكامل الداخلي
والتواصل . . . ذلك التحدي هو فرض وجود مضمون عقلي أو أخلاقي خارج
التجربة الحية يواجه العلاقة الموضوعية للإنسان بالنظام الاجتماعي في
سيطرته ، وقد لاحظنا فيما سبق أن ذلك هو نفس السبب الذي دفع
بالتجربة الدينية الى إبراز المضمون الأخلاقي خارج التجربة الحية .

فإذا افترضنا الاقلات من هذا التفتيت الذي عرضنا له وتوفرت
الإحالة الكاملة الى الآخرين لتجربة فن من الفنون ، فلم يعد هذا يعني
تلك الفاعلية التي كانت لتجربة الإنسان المباشرة ولا لدى التجربة
الجمعية . . تلك الفاعلية التي تحقق الحركة والمقاومة لدى الإنسان بشكل
تلقائي في قلب التجربة ودون مضمون عقلي أو أخلاقي - لم يعد ذلك
متيسرا بإزاء المستوى الاجتماعي للحياة ، وعندما نعود لعبارة جون ديوي
عن أن في الاحساس الكلي بالتجربة تذكري تلميحى تنبهي ، فليس ذلك
يعنى تحقيق المطلب الذاتي بفاعليته الكاملة ، فلدى الإنسان في تجربته
الأولى المباشرة كان ذلك يعنى التجربة وامتدادها تلقائيا ولم يكن في حاجة
الى أكثر من ذلك الاحساس التذكري التلميحى التنبهي ، فهو كامن في
حركة التجربة نفسها بشكلها المباشر والمستمر دون تحديد لمفاهيم مفروضة
ومن ثم تمتد منه التجربة دون توقف ويتم التجاوز حيا من التجربة الى
امتدادها ، فالعنصر الثوري مطروح في التجربة الدينية دون مضمون ،
والاكتمال في التجربة يخيّل مباشرة الى ما عداها ، والمعطيات عن الحرية
والقيم والمعنى يمثلها نزوع في قلب التجربة نفسها دون مفاهيم .

أما هنا بإزاء إطار ومطلب موضوعي يحددفاعلية الفرد فان العنصر
الثوري للتجربة مفتقد ومفهوم الفن على هذا النحو الكامن في التجربة
نفسها كمونا حيا يحتاج الى أن يتخذ النزوع في معطياته - الحرية والقيم
والمعنى - مضمونا يحدده العقل - مضمونا يكون بمثابة واسطة تعين الفرد
على تواصل ما حيال المستوى الاجتماعي للحياة المحيطة به والمحددة
سلفا ، وذلك بالمعنى الذي ظهر معه المضمون الأخلاقي في الدين
لتحقيق صلته بالمطلب الاجتماعي الذي يفرض حصاره بمعطيات الواقع
والفكر . وحين حدد باتر « أن الفنون تنزع باستمرار نحو الوصول الى
مستوى الموسيقى » . فنحن نحس أن هذا المطلب يفقل المنبت والدور
الحقيقيين اللذين ننسبهما للفرد منذ البداية إزاء الموقف ، ويؤكد قيام
المشكلة . . فليس الالتحام بين المادة والصورة - وهو ما يعنيه هنا
بالوصول الى مستوى الموسيقى - هو أقصى ما يمكن أن يحققه الفن كما
يود أن يقول ، وإنما المسألة في هذا الموقف كيف نجعل الالتحام أو لنقل
بالمعنى الذي نريده كيف تحقق التجربة الفنية مبادرة ما لفاعلية الفرد أمام
الموقف ، مبادرة تسعى لتخطي هذه المعوقات نحو بديل عن غياب حقه في
تجربة كاملة .

ان محور مشكلة النبي والفنان هو الاحالة الى الآخرين ولكن مشكلة
الفنان رغم انها لا تواجه طريقا مسدودا كمشكلة النبي الا أن تفاصيلها
متشعبة ومعقدة على نحو ما أشرنا . وفي مواجهة المسألة على هذا النحو
قامت محاولة ثورية تمخضت عنها فترة من أخصب الفترات في تاريخ
الانسان ، فترة تمثل بوضوح ما ندعوه باليقظة للوعي الفردي وظهور
مشكلة الفنان معها متصلة بمشكلة النبي .

هذه المحاولة هي مولد التراجيديا كما تمخضت عنها نهاية فترة
الانسلاخ عن الوعي الجمعي وبقظة الوعي الفردي في أثينا وإزاء المشكلة
كما عرضنا .

_____ الفصل الثاني _____

« مولد التراجيديا من أطلال التجربة الجمعية »

أثينا ومغرب التجربة الجمعية

فترة ازدهار أثينا يمكن أن نرى فيها قمة لما ندعوه ببداية واضحة ليقظة الوعي الفردي والانسلاخ من الوعي الجمعي . ففي هذه الفترة التي تقوم فيها تصفية التجربة الدينية الجمعية اليونانية ، نجد أننا نواجه بالمشكلة كما حددنا . . الفرد وقد غزل داخلنا في مواجهة ذاتية مع العالم ، يحيط به نظام موضوعي يحدد فاعليته وعلاقته بالعالم وبالأخرين ، وبهذا تظهر مشكلة النبي ومشكلة الفنان ، النتاج الذي ظهر مع هذه اليقظة ليحلا المشكلة وليكونا في الوقت نفسه مشكلة . . .

وفي هذا الإطار لم يجد القدرة على اقتحام الموقف سوى الفيلسوف ، فنحن نجد بالفعل في الواقع اليوناني أن الفيلسوف بدأ يخذ طريقا وفي اضطراد فئمة فكر مجرد وثمة واقع موضوعي وثمة ذوات - خلى بينها وبين نفسها والعالم وليس هناك صلة واضحة بينها وبين الآخرين في علاقتهم جميعا بتجربة الوجود - الا هذين البعدين الفكر المجرد والواقع الموضوعي وعلى هذا ارتبط بهما الفيلسوف والارتبط بالأخرين ، وتمضى الفلسفة مستملة استمراؤها من ارتباط غير حقيقي بتجربة الانسان كما أشرنا . .

أما النبي والفنان أمام المشكلة فانهما يقفان عاجزين أن يحلا محل التجربة المباشرة أو الجمعية . فكيف تم التوصل الى حل لمشكلة الفنان والنبي في أثينا مع هذه الحقيقة ؟

لقد تم الحصول على تجربة تجمع بين النبي والفنان ، هذه التجربة تحدثت خلال عملية التصفية للتجربة الدينية الجمعية . بأثينا واستخدمت فيها أنقاض كل ما سبق . . .

وربما يقتضى منا هذا أن نلقى نظرة عاجلة على واقع أثينا الذى كان خلفية ضرورية للتوصل الى هذه النتيجة تبعا لحقيقة ستتضح . فلم تكن فترة ازدهار أثينا مجرد ازدهار بالمعنى الشائع ، وانما بمعنى بالغ الأهمية . وقد كانت تأكيداً نسبياً لفاعلية الانسان رغم قيام المشكلة - أى رغم النظام الموضوع للحياة والحضارة حينها ، وما تبع من عزل الضرورة عن فاعلية الانسان ودخولها ضمن هذا التنظيم بما يشكل حركة خاصة - وقد كان المجتمع الأثينى مجتمعاً طبقياً بالطبع ، ولكن هذه الفترة تمثل حالة التجميد لحركة المجتمع يساندها فى ذلك الظروف التاريخية حينها ، وعلى هذا يمكن ادراك أن تأكيد فاعلية الانسان نسبياً استملت سنداً واضحاً من حالة اتساق مؤقت بين الانسان والواقع فى صورته الموضوعية .

ان العلاقة بالطبيعة والسيطرة عليها لم تتخذ أى تطرف فى الانغلاق ، والبناء الاجتماعى رغم انطوائه على التناقض كان ذا سمة ساكنة بعيدة عن التأزم أو التوتر ، والظروف التاريخية لم تؤثر فى هذه الفترة على الوضع الداخلى . . ثم هناك قبل ذلك تلك العلاقة الداخلية الثانوية بين الفرد وموضوعات العالم بالنزعة التى أشرنا اليها فيما سبق ، فالقن بصورته الجزأة داخل كمنصر فى حياة الفرد الأثينى بكل مظاهرها ، وكذلك نسيج التقاليد وفى كثير من مظاهرها ، ثم أخيراً هناك تلك الديمقراطية الحقيقية والتى تؤكد الحرية الفردية فى الاطار الاجتماعى - مع وضع الاعتبار للتناقض الاجتماعى الموجود .

وما قاله هـ . د . د . كيتو الباحث فى تاريخ الاغريق من أنه « ان لم تكن الحضارة تقاس بمدى الرفاهية لعدت حضارة أثينا أعظم حضارة ظهرت على وجه الأرض » .

يبدو هذا القول وكأنما يعنى هذا الجانب الذى نشير اليه . . الاتساق المؤقت بين الانسان والتنظيم الموضوعى للحياة والحضارة . فى ظل هذا تم الانتقال من تصفية التجربة الدينية الجمعية الى هذا النتاج الهام - التراجيديا - وأتيح للوعى الفردى أن يقوم بمبادرة خطيرة .

(٢)

المخاض والمولد

يمكننا أن نقر مبدئياً حين نبحث عن متعلق ، ان اللغة هى الكيفية الوحيدة القادرة كبدائية على عبور الهوة القائمة . . ويمكن أن نقول ان

اللغة. في ذاتها مشكلة اذ ان يكررتها التي تجعلها في نطاق كفاءات الفن ، هي امر لم يعد قائما ، خاصة بعد ما أخضعت للمستوى الموضوعي للحياة . بل وغدت من وسائل العزل الداخلي بين الفرد والعالم والآخرين . . . واذ نقول هذا فنحن بالفعل أمام محاولة تبغى إعادة اللغة الى مهدها - تلك المحاولة هي الشعر . ولكي لا يمكننا القول بأن الشعر يعيد الى اللغة قدرة كاملة على التواصل الداخلي ، واسا كل ما يمكن أن نقوله انه يعيد شحن الكلمات بقدر أكبر من الفاعلية ينقلها من أسرها الموضوعي دون أن يحقق اجماعا في التواصل الداخلي بواسطتها ، وهذا يعني في الوقت نفسه عدم قطع صلتها بالعالم الموضوعي تماما . . . وذلك ما يميزها أساسا لتقودنا نحو حل يعبر بنا الهوة المفتوحة بين المطلب المنفي والعالم الموضوعي الجديد والمغلق . فانطلاقا من هذه النقطة تمخضت التجربة الأخيرة للتجربة الجمعية الدينية وعلى نحو تلقائي - تمخضت عن حل لمشكلة النبي والفنان ، حيث تتخلق تجربة جديدة بديلة من انقاض ما أن له أن يغرب تماما . . .

ويبدأ ذلك مع أول نوع من أنواع الشعر الغنائي وهو - الديثورامبوس - حيث اقتحم هذا الشعر مجال التجربة الدينية المثلة في مهرجانات ديونيسيوس ، فكان الشعر - هو الشفرة التي بدأ ينفذ منها الوليد الجديد تدريجيا .

كان هذا الشعر ينشد في بادئ الامر بمصاحبة الناس - نغنى في ارتباط بالشكل الجمعي لممارسة الطقوس - ثم بدأ تدريجيا ينفصل عن المشاركة الجمعية ، وينتفي عنه الارتجال ويفرض نفسه على الاحتفال بشكل أكثر تحديدا . وبدأ الشاعر يضم اليه مجموعة من الناس يلقنهم بعض الأبيات يرددونها خلال انشاده . ويتكون بذلك ما عرف بالجوقة . ثم أتت خطوة حاسمة تنسب الى رجل يدعى تسبيس كان يقوم بمهمة الشاعر الذي يسرد عن الاله ، حين انضم معه رجل آخر يشاركه السرد على نحو آخر بما يسمح بأن تظهر ملامح الخطوة التالية . . . الدراما .

والى هنا ويمكن أن ندرك بوضوح أن ثمة حركة تلقائية لفصل الشعر تدريجيا عن الشكل الجمعي والمضى نحو تأكيد دور مبادرة فردية بواسطة الشعر تسعى لتحويل أبعاد الاحتفال الديني نحوها تدريجيا . . . وهذا اعلان عن أن الوعي الفردي دخل حلقة الممارسة الجمعية ليتسلم مهام هذه التجربة وقت أفولها .

ان بداية ظهور ملامح الدراما الذي نشير اليه هو أن ما أصبح ينشده الرجال أخذ يمثل حركة للانشاد تفترض تناقضا ما ، وهذه الحركة تجمع بين التناقض نحو نتيجة ما أو تجاوز ما ، وهذا كما يمكن أن ندرك هو

صورة أولية للجدل ، ولم تكن حقيقة تفسير الدراما بمعنى (الفعل) لدى اليونان تعنى فى الجوهر أبعد من الالتقاء بشكل ما بهذا المعنى الأولي - تجسيد الجوهر الجدلي للحياة الانسانية - وما يتضح لدينا منذ بداية ملامحها هو اطار جدلي مرادف للجوهر الجدلي فى الوجود والفن على السواء . انها صورة أولية اذن لهذا الجوهر الثورى .. ولكن النقطة الهامة هنا هى أنها تعنى احالة جوهر الفن الى حل حاسم على طريق التحدى القائم ، ذلك أنها كظاهرة جديدة تحمل قانون الجدل - والذي هو جوهر كفيات الفن كما أشرنا - انما تعنى أن ممارسة وتجسيد التجربة الانسانية من خلال كفيات الفن المتعددة يتحول هنا الى التجربة نفسها .. الى نسيج التجربة الانسانية فى مواجهة التحديات المحيطة بها . وذلك مع ما يمكن افتراضه من تدخل كفيات الفن ثانية فى تحقيق هذا .

ويبقى السؤال .. كيف تواجه هذه التحديات المحيطة بالتجربة نفسها انطلاقا من هذا الافتراض البدئى الذى يحمله ظهور ملامح الدراما كقانون ؟

ان طرح مفهوم الدراما على هذا النحو يمثل حلا بالنسبة لمشكلة كفيات الفن - بعثرتها وعزل فاعليتها .. ولكن ليس محددا ماذا يعنى فى النهاية أمام المشكلة الاساسية - تحقيق تجربة تواجه أزمة الوعى الفردى فى عزله العارية داخل مطلبه وحيال العالم الاجتماعى والعقل .. فبالنسبة للفنون يفترض تحديد الدراما على هذا النحو أنه سيواجه جانبا من مشكلتها وهى البعثرة . فالدراما باعتبارها تعنى مرادفا للديالكتيك - هى جوهر الفنون جميعها على نحو ما يمكن أن نطبق ذلك على تفاصيل ما سبق من كفيات الفن والجوهر المشترك بينها ، فهى كما نؤكد الجوهر الثورى للفن وذلك فى النهاية أمر طبيعى حيث افترضنا منذ البداية صلة شرعية حميمة بين ثورية الوجود الانسانى التى لا تنكر وبين الفن كنتاج لتجربة هذا الوجود الثورى نفسه .. ولكن المهم بعد ذلك أن هذا الجوهر اذ يتحدد على هذا النحو فهو يولى عناصر كل فن فى ذاتها الأهمية الكاملة ، بل انه بداية من ظهوره امتدادا للمحاولة الشعرية الغنائية بدا وهو يدعو كل فن أن يدخل فى تنظيم ما شبيه بالتنظيم السابق للتجارب الجمعية - حاجة هذا التنظيم كما سيتأكد هو اخضاع هذه الكفيات لكى تتلاحم فى وحدة ، وذلك لتشارك فى مواجهة عالم ساكن ، عالم الواقع الاجتماعى والفكر الموضوعى المرتبط به . فالدراما فى هذا الموقف هى هذا القانون الجدلي وقد بدأ يلوح من المحاولة الشعرية مجمعا الموسيقى واللون والمعمار والرقص ، كى تدع استقلالها الأبكى والمهدد وتواجه عالم المجتمع والتاريخ وتواطؤ الفكر معها بموضوعيتها المعادية لثورية الانسان والفن على

السواء . . يدعوها لتتجاوز مشكلتها وتحقق التقاء تتحدد مهمته في مواجهة هذا التحدى - وتواطؤ الفكر مع الواقع واضح بوجه خاص فيما بدأت تمارسه الفلسفة في الواقع اليونانى من التقاء بحركته - ومواجهة هذا التحدى تعنى طرح الجوهر الثورى عليه - وذلك من خلال تجربة حية متكاملة .

المطلب بايجاز اذن هو طرح الجوهر الثورى لتجربة الانسان في مواجهة هذا التحدى . . وتحقيق ذلك في تجربة حية متكاملة ، تتخطى مشكلة الفن في عزل كيفياته في ذاتها وتفتيت فاعليتها ، والعودة بها في هذه الحالة الى تلاحم وكلية شبيهين بدورها في التجربة الجمعية البديلة .

وقد يمكننا أن نتصور بشكل مجرد أن الأمر يمكن أن يشبه البداية كما تتمثل في الشعر ، فكما أن الشعر يعنى اللقاء بالعالم الموضوعى من خلال كلمات ذات مدلول وفي الوقت نفسه تتجاوز ثبات هذا العالم بما أصبحت عليه من شحنة تتعدى مدلولها الموضوعى دون أن تنفصل عنه فان ما يمكن أن يحدث هو الالتقاء بالفعل الانسانى في ذاته في مواجهة الواقع والفكر في سكونهما . . وذلك على نحو يتيح في ذات الوقت تجاوزهما نحو تجربة متكاملة تتجسد في الاطار الجدلى الحى الذى يضيف على التجربة الانسانية ثوريتها .

وربما أغرقنا في تجريد الأمر على هذا النحو . . لكن المحاولة اليونانية ثمنا تجسيدا واضحا للجانبين المحققين للتجربة التراجيدية . . الجوهر التراجيدى . . والذى سيتحقق لنا أنه المرادف للجوهر الثورى للوجود الانسانى - ثم الافتراضات الأساسية وقانونها الذى يحقق التجربة في تكاملها واستنادا الى الجوهر التراجيدى .

واذ نبدأ بتجسيد الجوهر التراجيدى فالمحاولة اليونانية حققت لنا ذلك في عمل من أهم نتاجها على الاطلاق وهو « أوديب » لسوفوكليس. والعملين اللذين نراهما مكملين له « أوديب في كولونا » و « أنتيجونا » .

ولسوف نعتمد في جانب من الأمر وبشكل أساسى على بحث في لغة المسرحية للباحث أرنولد نوكس .

« أوديب » والجوهر التراجيدى

فى أوديب سوفكليس ومنذ البداية نجد مواجهة واضحة للمستوى الاجتماعى الموضوعى للحياة الانسانية فى الواقع اليونانى - كما بدأت تتضح وتشكل الأزمة • ومعها يفهم أن قدرة الانسان أصبحت تتحدد بالتفوق المكتسب بالذكاء الفردى والموضوعية والقدرة فى السيطرة على الطبيعة • ونجد ذلك يتردد كثيرا فى المسرحية ، مثل الحديث عن الانسان الذى « سيطر على البحر واليابسة وعلم نفسه الكلام والتفكير وخلق المجتمع وسخر الطبيعة » تبعا لأساليب علمية مكنت الانسان من أن يكون سيد العالم ، ومثل هذه الاشارات الواضحة للمستوى الموضوعى للحياة نجده فى المسرحية مباشرة وضمن تجسيد لهذه المثل مطروح خلال شخصية أوديب •

فمنذ البداية واللغة تعطينا فى صورها الشعرية تجسيدها لهذا فى أوديب ، يأتى ذلك فيما جاء على لسانه أو على لسان من خاطبه أو وصفه ، وخلال المسرحية عامة فى مراحلها الأولى يتأتى تأكيد مكثف من كافة المقومات لذلك ، والحديث فى مستواه الأولى يؤكد على ذلك منذ البداية • • فأوديب منذ قرر ترك كورنثا وملكها بوليبيوس ، نراه وهو يتصرف على أساس من هذه المثل معتمدا على نفسه مستندا الى موضوعية بل ونظرة رياضية بحتة واضحة فمنذ كان فى طريقه الى ثيبه وقابل أبا الهول وحل لغزه ، ثم واجه مشكلة الطاعون ومشكلة قتل لايبوس وتحديد من يكون هو نفسه • • خلال ذلك كله يتبع مبادرة واثقة فى مواجهة هذا كله مستندا الى نظرة موضوعية وحس اجتماعى ناضج - متشرب لحضارة أثينا سوفكليس فى جانبها ذلك - ويتم هذا فى اطار يكاد يكون ساخرا مستمدا من المعادلة والقياس بالزمن والمكان وقياس ومقارنة العمر والعدد والوصف • وهنا نجد ادانة للواقع ، فهو بطبيعته يتطلب هذه النظرة ويدفع أوديب اليها • • فمنذ لقائه بأبي الهول ثم مواجهة الطاعون ، ثم مشكلة لايبوس ثم مشكلته هو نفسه والأمر يبدو له فى ضوء الواقع مواجهة مباشرة طبيعية ، وتوصله الى أى نتيجة يبدو مرتبطا تماما بتلك الأسس الموضوعية والاستدلال العقلى قبل أى شئ آخر ، فأبو الهول يواجهه بلغز رياضى « ما هو الشئ الذى يمشى على أربع صباحا وعلى اثنين

ظهرا وعلى ثلاث مساء ، وأمام معضلة لا يوس نجد شيئا مشابها . .
الطريق كان ذا شعب ثلاث . . والقاتل كان واحدا وليس مجموعة . .
والذي نجا كان واحدا ، وهو لا يعرف الا شيئا واحدا ، ويتوقف تكشف
الأمر على مثل هذه الجوانب بالفعل ، ثم اذا ما جاء دور البحث عن نفسه
ومواجهته النبوءات ، نجده ، معتمدا على تحقيق يجريه بنفس الأسلوب
ومن خلال الواقع حوله . اذن نحن أمام بداية واضحة لادانة المستوى
الموضوعي للفكر والواقع .

ومنذ البداية وفي الوقت نفسه نجد الى جانب هذا - الحركة الأخرى
والمناقضة ، البعد الثاني للتناقض المجسد للرؤيا ، وتلك هي صورة
أوديب الحقيقية المتجاوزة للواقع والاستدلال الموضوعي ليس أوديب الممثل
للفكر والواقع اليوناني بمستواهما الاجتماعي ، وانما نحن بازاء أوديب
الآخر الذي يشير اليه أصلا - ذي القدم المتورمة . . وذلك يعني الطفل
الموثق القدمين الملقى في العراء ، تلك الصورة التي تتسلل اليها أيضا
منذ البداية خلال اللغة والعمل بكامله بما يعيد الى الذهن صورة ذلك
النبوذ الملقى على جبل كثيرون موثقا ، والبحث الطويل له أيضا منذ
البداية ينطوي على البعد الحقيقي والمناقض ، ان اجابته على لغز أبي الهول
هي الانسان . . . ولكن هنا يوضع هذا الحل موضع معضلة مرة أخرى . .
أي انسان ؟ هل الانسان الذي هو مقياس كل شيء لدى الروح التفاؤلية
الاجتماعية للأثينيين ؟ من هذه الاجابة الخادعة تبدأ رحلته الشاقة أمام
المعضلة الحقيقية وبهذا التناقض تمضي حركة الرؤيا لتواجهنا في النهاية
بالتحدي الذي هو في آن واحد الجوهر العام للتجربة الانسانية في
أصالتها وللتراجيديا بالتالي . فبدا من عنوان المسرحية كما وضعها
سوفكليس فلمس ايقاع الرؤيا « أوديبوس الحاكم المطلق » . . وهو الاسم
الحقيقي والمعنى المفهوم بدقة لدى الأثينيين ، والحاكم المطلق هنا لا يعني
الحاكم المستبد ولا يعني الملك الذي ظفر بالحكم وراثته ، وانما يعني كما
يفهم الأثينيون تماما - الحاكم الذي وصل الى الحكم معتمدا على تفوقه
وامتيازه وقدراته الفردية كما يقول نوكس ، وقد يكون سيئا أو حسنا
ولكن المقصود أساسا هو هذه الفردية وما يميزها ، وتحديد أوديب مبدئيا
باعتباره مثالا يحتذى لكل الرجال في مجتمع أثينا المتحضر ، الذي بدأ
يؤمن بقدرة الانسان في السيطرة على الطبيعة ، قدرته المؤكدة في ظل نظام
علمي اجتماعي . . « لقد أطلق أوديب سهمه أبعد من المدى الذي وصلت
اليه سهام الآخرين بكثير وأحرز الرخاء التام والسعادة الكاملة » . وفي
نطاق هذا المعنى الواسع كانت تفهم تسمية الحاكم المطلق . . في الوقت
نفسه تتداخل مع هذا المعنى ما تعنيه كلمة أوديب قاسم أوديبوس
« دو شقين » أودي وتعني قدم و « بوس » وتعني متورم « ذو القدم المتورمة »

وفي الوقت نفسه فان ما تعنيه الكلمة في مجموعها هو « أنا أعرف » أوديب الحاكم المطلق العارف لنفسه والمسيطر على العالم .. وأوديب الآخر ذو القدم المتورمة - وذلك يعنى ويذكر الأثيني به هو ملقى في العراء موثقا من قدميه المثقوبتين .. ضائعا دون ملجأ - في الوقت نفسه يجمع الاسم - أوديب - البعد الأول في التناقض - أوديب العارف ، وبهذا الايقاع ، تمضى حركة الرؤيا لينتقل أوديب من بحثه عن قاتل لا يوس الى بحثه عن نفسه - من السؤال من قاتل لا يوس ؟ الى : من أنا ؟ يمضى في ذلك أوديب الحاكم المطلق - العارف - والمنطوى في الوقت نفسه على أوديب ذى القدم المتورمة الحقيقى ، ثم اذ يصل الى أقصى امكانات أوديب الحاكم المطلق بوسائله الاستدلالية - تنقلب الأوضاع تماما ليتبدى أوديب الحقيقى .. أوديب المتهم بعد ما كان قاضيا وأوديب المجرم بعد ما كان مشرعا وأوديب الحقيقة التى يتم الكشف عنها بعد ما كان الباحث عن الحقيقة فى ثقة من وقوعها وبالمعنى الحقيقى والدقيق لا يصل أوديب من خلال رحلته مع معرفته بعيدا عن وجوده الا الى مواجهة وجوده هذا ، فى صورته الأولى التى كان عليه أن يواجهها منذ البدء .. حيث يتبدى أوديب الحقيقى الضائع ، والاجابة الحقيقية لأبى الهول أو السؤال كما يجب ، أوديب كما كان وكما هو فى نهاية المسرحية .. منبوذا عاجزا ، ملقى به فى العراء حيال شر عليه أن يواجهه دون تبرير ، يرسو كما يقول ترسياس العراف - بنسفينته فى شاطئ مجهول - وليس كما كان يوصف قبلا « الانسان قائد المعرفة وسفينة الحكم والحياة » ..

يعود أوديب الى شاطئ مجهول ، الى حقيقته الأصلية كائنا منبوذا عاجزا وحده فى العراء ، وتلك هى البداية الحقيقية للانسان ومصدر طبيعة مطلبه فى الحرية والقيم والمعنى .. مصدر الجدل المفتوح أبدا .. بازاء الانسان قاضيا ومجرما ، ظالما ومظلوما وبأزاء معاناة لشر غير مبرر ، وازاء عالم ينكر الانسان ، وبداية لا تمثل عدا الاخفاق ودعوة مجهولة الى رحلة شاقة دونما سلاح - ومن هنا يتضح الجوهر التراجيدى بالضرورة . وبمثل ما تتحتم أن تنبثق الدراما من الشعر نحو التراجيديا من حطام ما سبق ، بمثل ما تحتم أن يتجسد هذا الجوهر فى أزمة الوعى الفردى حيال المستوى الموضوعى للحياة الانسانية ، فالجوهر التراجيدى هنا يبدو تأكيدا لأصالة محتومة أمام ما يواجهه لحظة الوعى الفردى من تحد .

فمع أوديب يتضح أن الوجود الانسانى فى المنبع والواقع والمصير لا تتحقق مواجهته بأصالته الا من خلال مقومات جدلية بشكل عام مأساوية بوجه خاص ولا فكاك من ذلك .. حيث تقوم حركة الوجود الانسانى فى جوهرها صدورا عن المفجع الذى هو البداية المخففة دائما والضرورية

وهي الأساس الذي لا بد من التسليم به لادراك معنى التجاوز والمفارقة نحو متعال مجهول أبدا .

وذلك في النهاية هو التأكيد الفد للانسان في وجه العالم وأمام معنى وجوده وقوام هذا الوجود ومصيره ، وهو ما يعنى باجمال حريته ، وذاك ما يفر بالانسان من تلك الحقيقة الرهيبة الجاثمة خلف المشهد كله وهي العدم . . حيث يطرحها العقل خلال اللامعنى .

ونمضى مع سوفكليس سريعا فيما تلى هذه المسرحية وما يشكل معها ثلاثية ، حيث نلمس أن قضية التراجيديا في ذاتها ما زالت ماثلة ، ونكاد نرى افتراضا متكاملا لها . وهو في « أوديب في كولونيس » ، ثم المسرحية الأخرى « أنتيجونا » حيث يشير الى جانب هام امتدادا لما طرحه في « أوديب » وهو أن التجربة التراجيدية لا تعنى أن يدور الانسان في حلقة مفرغة من النزوع المبهم ، انما يؤكد أن هناك تجاوزا جدليا بالفعل للتجربة الراهنة ومفارقة لآخفائها بشكل ما ويعتمد ذلك على المعاناة ، فهي تؤدي مع اكتمالها الى ذلك بالضرورة .

فأوديب في كولونيس هو أوديب مختلف عنه في أوديب الحاكم المطلق ، أوديب هنا بعد مواجهة المفجع ، والنفاذ الى ما يعنيه ذلك بالنسبة للانسان مع المعاناة - قد أصبح أكثر التصاقا بالمعنى الثوري لحركة الوجود الانساني حوله . . والمسرحية سلسلة من المواجهات المباشرة لحركة الأمور والمصائر . وتكتفى هنا بأن نعرض لذلك من خلال موقف واحد دون أن نتناول العاملين في مجموعهما ، ذلك هو موقف كريون في صلته بتجربة أوديب وخلال الثلاثية كلها .

ان دور كريون في « أوديب الحاكم المطلق » يدخل ضمن دور الشخصيات جميعها وباقي المقومات في دفع حركة الرؤيا دون أن يعنى موقفه في ذاته كشفا معينا ، انه يمثل النظام أو الروح الاجتماعية المحافظة تماما على تقاليدهما ، وهو بهذا يؤكد على أحد جانبي التناقض لدى أوديب - الحاكم المطلق وقائد المعرفة وسفينة الحكم والحياة - مثل ما يؤكد ترسياس على الجانب الآخر والحقيقي . . ويمضى كريون بالتزامه الاجتماعي في دفع الأزمة وتفاقمها وتكشفها في النهاية عن التحدى التراجيدي . . ولكن المسرحيتين التاليتين نجد معهما أن موقفه بدأ يتكشف لنا في ضوء جديد يساعدنا على ذلك أوديب نفسه خلال حدث المسرحية الأولى وأنتيجونا خلال حدث المسرحية الثانية . . فأوديب في كولونيس تمتد الرؤيا معها بنفس إيقاعها المزدوج المثل لقضية الشرق ، هذا من جهة ومن جهة ثانية قضية التراجيديا وما تعنيه في مواجهة أزمة الوعي

الفردى .. فأبناء أوديب يدخلون فى صراع حول السلطة تتجسد معه حركة الشر ممتدة مما سبق - على نحو ما سوف نلمس فى ثلاثية (آل اتريبوس) - دون ادانة محددة وانما منغمسون فى امتداد محتوم لها . فبعد موافقة ولديه على طرده من ثيبة لضمان سلامتها يتنازعان على العرش ويطرد الأصغر الأكبر بالخديعة من المدينة ويستولى على عرشها ويجمع المطرود حشدا من أعداء ثيبة لغزوها واذ يعلم الجميع أن أوديب أصبح قريبا من الآلهة وان من يمنحه معونته سيظفر بالقوة والنصر ، يأتيه المطرود ملتسما منه العفو والمعونة فيخبره أوديب بوضوح كامل انه وأخاه فى مأزق لا فكاك منه وأنهما هالكان معا لانهما دخلا حلبة الشر المجبرة ، ويمضى هذا عنه مؤكدا هذه اذ يقول انه لا يمكنه أن يتراجع رغم هذا القدر عن محاربة أخيه : ان من الخزى أن أهرب وأن أقبل الظلم من الأصغر ، .. أما كريون فانه اذ يبدو مبدئيا هو الدافع الأساسى فى موافقة الولدين على طرد أوديب لأجل سلامة ثيبة ، ثم اذ ينضم للولد الأصغر الممثل القائم للسلطة فى ثيبة ، فانه يأتى باسم ثيبة أيضا لرغم أوديب على الرجوع اليها لتحظى بالأمان فى ظله تبعا لما وعدت الآلهة به بالنسبة للمكان الذى يدفن فيه بعد موته .

وكريون فى الحقيقة يريد ضمان انتصار الأصغر الممثل القائم للسلطة ، وأوديب يكشف فى هذه الحالة ما ينطوى عليه موقف كريون كله من شر واحباط للانسان ، بصفته ممثلا للنظام والقانون الاجتماعيين فى انغلاقهما ، اننا نتكشف بشكل لم يكن واضحا فى المسرحية الاولى ، ما يمثله هذا من خيانة لروح الانسان فى معركتها ، خاصة اذا ما أدركنا منذ البداية أن كريون كان دافعا فعليا فى تفاقم الموقف بتأكيد المستمر على التزامه ذاك . ان الموقف يتخذ مع كريون عماء شديدا وهو يحاول ارجاع أوديب ، مندفعاً باسم حقه والقانون وسلامة ثيبة ليأسر ابنتيه ويأسره كى يعود بهم ، ويبلغ أوديب هنا قمة التعرية لكريون لتبدو الحقيقة اللاانسانية لما يمثله ويبدو غارقا فى عالم غريب بالنسبة لعالم أوديب الحالى وما وصل اليه .. وتعرية أوديب تنسحب على موقف كريون كله بما فى ذلك المسرحية الاولى . اننا نكاد نلمح سخريّة من سوفكليس حين نرى كريون - حين منعه ملك كولونا التى نزل بها أوديب من أسره وابنتيه - يندفع ليتحدث باسم العقل والأسرة والمجتمع الأثينى وتقاليدهما والمجلس القضائى الأعلى لكولونا .. مؤكدا على عدالة ما يريد وحقه الكامل فيه .. وهو يفعل هذا بعد ما قام بتشنيع مخز لما حدث لأوديب ، غافلا أو مغفلا ما أصبح يعنيه هذا من قدر لروح هذا الرجل بحيث يبدو أنه هو الضرير وليس أوديب . ان أوديب يتحدث اليه عندها بقوله : « أيها الكائن الوقح الى أين تسوق الاهانة حين تتحدث هذا الحديث ؟ الى أم الى نفسك .. » ويوضح ما الذى يعنيه ما حدث ، ويكشف بنظر ثاقب

عن التناقض الأليم فيما حدث وما لابد أن يحدث في كل ما له صلة حقيقية بالإنسان ، ويشير في النهاية وببساطة الى ما يعنيه نظامه وموضوعيته « تلومني أنت الرجل الجائر الماهر في التحدث بكل شيء بما لا خطر له وبما هو خطر كل الخطر بما يمكن الجهر به وبما يجب أن يظل سرا مكتوما . انك ترى الخير في تملق تسيوس وفي الشناء على أثينا وقوانينها » وهو في باقي حوارهِ معه يشير بوضوح وإيجاز الى جوانب الشر المعوقة لحركة الروح الانسانية كما تكشف عنه تجربته الخاصة ، تلك الجوانب التي يجسدها موقف كريون وما يمثله عن المستوى الاجتماعي للوجود الانساني .

ثم تأتي مسرحية « أنتيجونا » امتدادا أكثر وضوحا لهذا التأكيد . ان أنتيجونا هي أوديب أو امتداد لشجرة تجربته ، انها كما نلاحظ بوضوح شديد قد لازمتها في المسرحيتين الأولى والثانية و عاشت قريبة منه أكثر من الآخرين جميعهم ، وتكاد تكون قد تشربت معاناته الى درجة كبيرة وهي على هذا تمثله في هذه المسرحية . ان أخاها الأكبر بعد ما أخبره أوديب عن هلاكه المحتوم يمضي الى قدره ويرجو أخيه رجاء واحدا « أقسم عليكما ان عدتما الى ثيبة أن تمنحاني قدرا وأن تؤديا لي حقوق الموتى . ان المجد الذي تكسبانه الآن من عنايتكما بأوديب سيفساعف حين تمنحاني معونتكما » وانه بقوله هذا يفترق عما يمثله كريون بالذات ، انه بهذا يمضي لينقذ المعركة ضد أخيه باستعداده الانساني المتناقض - حيث عرف موته المحتوم من أبيه ، وهذا فيه تجاوز للحتمية المحيطة به وفي الوقت نفسه فان هذا تمهيد لتجربة أنتيجونا .

فبعد موته يأتي كريون ليعلن باسم الوطن « اني واثق كل الثقة ان سلامتنا في سلامة الدولة ، وان وجود الأصدقاء ميسور اذا جرت سفينة المدنية على هذه القاعدة . أريد أن أرفع شأن الدولة وأوفر لها أسباب النعيم . ومن هذه القاعدة نشأ ما صدرت من الأمر في شأن ابني أوديبوس - أريد أن يقبر اتيوكليس الذي امتاز بالشجاعة والاقدام ووقف بيننا موقف المدافع عن وطنه ، وأن تقام له الواجبات الدينية التي تؤدي الى نفوس العظماء من الرجال أما بولنيس الذي خرج من وطنه طريدا فعاد اليه ومع جيش من العدو ليدمره ويحرق أسواره وآلهته ، وليجعلنا أرقاء ولينقع غلته من دماننا فقد أمرت ألا يدفن ولا يبكي وأن يكون جسمه بالعراء فريسة للكلاب وسباع الطير » . انه نفس كريون مع مزيد من الاندفاع دونما بصيرة مغتربا عن الإنسان ، مستندا الى الوطن ومصلحة الجماعة وقداسة القاتون لب النظام والعقل . . وهنا تظهر روح أوديب الخصبة كما بدت قبلما تفارق الأرض ، تظهر في موقف أنتيجونا تلك التي مضت لتلبى لأخيها ذاك المزروع الذي بدأ طوق نجاة أخير لانسانيته

المطحونة في حركة الشر - قبلما يلقي مصيره ، انها تلبى مطلبه وتدفعه في أرضه وتمضى أمام كريون - الذى يسألها كيف جرأت على مخالفة القانون - لتحديثه عن « تلك القوانين التى لم تكتب والتى ليس الى محوها من سبيل .. لم توجد هذه القوانين منذ اليوم ولا منذ الأمس .. هي خالدة أبدية وليس من يستطيع أن يعلم متى وجدت » والأمر متصل بالجواهر الذى لا يتسنى لكريون أن يواجهه - وتعزى أنتيجونا بموقفها أيضا كل ما يمثله كريون امتدادا لمحاولة أبيها ، بل انها ببصيرتها وبالحب تستطيع أن تخلق من ابنه روحا طليقة تزيد من تعرية ما عليه أبوه من خواء . وموقفهما معا - أنتيجونا وابن كريون الذى يحبها - يكشف وبنفس القوة التى بدت فى موقف أنتيجون عن هذا . وتمضى المسرحية فى فيض خصب من الرؤية المباشرة على نحو ما أفاء علينا أوديب فى كولونيس ، وتتم نهاية مفاجئة مجيدة فى نطاق نفس الايقاع المزدوج لهذه الثلاثية .

ومن المناسب أن نذكر أن هيجل جعل من هذه المسرحية الأخيرة « أنتيجونا » جوهرًا للتراجيديا مستندا فى ذلك الى وجود تناقض بين ارادتين أو حقيقتين كل منهما خيرة بحيث نجد أن علينا التضحية باحدهما ونكون بذلك فى مواجهة المفجع واكتشاف هيجل للجدل الكامن للرؤيا هو أمر طبيعى بالنسبة لرجل أكد الجدل فى الفكر المعاصر كله ، ولكن فى الوقت نفسه - وكما حدث لتأكيده الفلسفى - حصر ادراكه فى نطاق مثالية أفسدت عليه الولوج الى داخل التجربة التراجيدية بشكل حقيقى ، فهو فى الحقيقة قد عزل بمثاليته تلك عن ادراك طبيعة الارتباط الحميم للتجربة التراجيدية بالتجربة الداخلية فى تناقضها الحى المفتوح .. فليس الأمر تأكيدا لاحدى قوتين خيرتين يمثل كريون احدها وأنتيجونا الأخرى كما يرى ، بل هناك تحدى يصدر ويمتد دوما تحديد وكريون لا يمثل كما لمسنا قوة خيرة ولا شئ فى ذاته انما هو يؤدى دورا فى الايقاع المزدوج للرؤيا ، مؤكدا على التحدى الذى يواجهه الانسان فى محنته مع الشر ، ويؤكد مع أنتيجونا على الجواهر التراجيدى المتصل بهذا والمتجاوز للمستوى الاجتماعى .

ونعتقد أن هذه الثلاثية تعرض بشكل أكثر كثافة مما عداها فى تجارب المحاولة اليونانية - لقضية الشر الكبرى منطلق كافة الرؤى التراجيدية ، وبالتالي منطلق قضية الحرية والقيم والمعنى بكافة وجوهها الممكنة فى تجربة الانسان والزاوية التى لا بد منها لادراك الجواهر التراجيدى لوجود الانسان ، وهى بذلك منطلق كافة الرؤى الدينية ، ولا تخرج عن نفس الامتداد لمطلب الانسان فى الحرية والقيم والمعنى ، وكما أشرنا فالنبي والفنان هما الطريق الجديد نحو اجابة للفرد بعد عزله

عن مطلبه في عالم المجتمع والتاريخ فأحدهما وهو النبي يأتينا من نهاية الطريق والآخر يأتينا من بدايته بكل مشاكله الجمّة .. والتجربة التراجيدية لم تكن الا جمعا بينهما - وعلى هذا فان هذه الثلاثية الى جانب ما تعرضه برؤياها عن هذه الخلفية الأساسية فربما يمكن أن نعتبرها في الوقت نفسه تعرض للوضع الانساني الجديد الذي أدى اليه تبلور الأمور على هذا النحو ، تعرض له وتواجهه .. ويبدو أنها تمثل الموقف فعلا كما بدا في فترة ازدهار أثينا وكما حددناه .

ونلقى نظرة على الافتراضات الأساسية التي تؤدي انطلاقا من هذا الجوهر التراجيدي الى تجسيد الرؤيا التراجيدية لننتقل الى تجسيد لها من واقع التجربة اليونانية أيضا بعد ذلك .

(٤)

ملامح أساسية في تجسيد الرؤيا التراجيدية

ان الافتراضات الأساسية للتجربة تبدو مستخلصة كما نشير بشكل تلقائي وتدرجي من مقومات التجربة الجمعية لدى اليونان ، وجميعها قانون واحد بسيط هو قانون الفنون جميعها - التحام كفيات التجربة الفنية في حركة جدلية وإيقاع واحد - ذلك رغم التحقيق الصعب هنا والذي يصل بالفنان الى مستوى النبي كما نؤكد وحيث ان المحاولة تواجه مشكلة الفنان والنبي في آن واحد ازاء تحدى العالم الجديد .

واذا كانت التجربة اليونانية نتاجا ليقظة الوعي الفردي فقد كانت هناك صلة باقية لهذا الوعي بالتجربة الجمعية وكان ذلك عاملا هاما في خلق التجربة التراجيدية ، وبوجه خاص بالنسبة لمشكلة الاحالة - احالة التجربة الى الآخرين والوصول الى مواضع تتيح لقاء جماعيا حول التجربة .

ولنتتبع الافتراضات الأساسية كما لاحت من أنقاض ما سبق .

ان الأمر كما رأينا بدأ من التجربة الجمعية مرتبطا بالأساطير وايضا بدت ملامح الدراما امتدادا لارتباط الشعر بالتجربة الجمعية .. أيضا فنحن نرى ان مادة التراجيديا هي الاسطورة المتصلة بالتجربة الجمعية . وباعتبار أن الاسطورة ما زالت تمثل صلة لم تندثر بالوعي الفردي في حالة النظر اليها باعتبارها ظلا للتجربة الجمعية ، وصورة لتلقائية الوعي الجمعي في لقائه بالوجود على أساس وجداني تخيلي .. وعلى أساس من استمرار هذه الصلة بصورة ما بين الفرد والاسطورة - وهي في الحقيقة

نفس الارتباط برواسب التجربة الجمعية التي أشرنا إليها .. فبهذا كانت الأسطورة حلقة الصلة المبدئية بين الفنان والواقع في الوقت نفسه التي تمثل معبرا ممتدا بين التجربة الدينية ومحاولة الوعي الفردي - كي تواجه مع مشكلة الاحالة الى الآخرين أو ما يمكن أن نسميه المواضعات المؤدية الى نقل التجربة للآخرين في تكاملها . وثمة دراسات هامة لم يتح الاطلاع عليها مباشرة - تؤكد مثل هذه الصلة بين الشعائر والطقوس وبين التراجيديا اليونانية وهذا الأثر الباقى لدى الفرد في صلته بالشعائر والأساطير المرتبطة بها .

ومن هذه الصلة وبدا من الشعر في ظل المبدأ الثوري للدراما تبدأ عملية تجسيد الرؤيا التراجيدية لتصل الى بناء تجربة متكاملة وكما يمكن أن نسميها « الرؤيا التراجيدية » - ويتم ذلك على نحو تخضع فيه كل المقومات - الأسطورة وصياغتها نصا بكل ما ينطوي عليه ذلك .. ثم مقومات العرض المسرحي بكل ما يضمه من كيفيات الفن وكافة المواضعات - تخضع لعملية بناء هدفها تأكيد ايقاع موحد لرؤيا .. خلال كافة هذه المقومات وباحكام .

فالهدف الأساسى في عملية الخلق يبدو في اخضاع كافة المقومات - التي تدخل في التراجيديا - لايقاع الرؤيا الأساسى الذى يصل بنا الى الرؤيا الكاملة .. اخضاعها لتتحرك اثره فلسنا هنا بازاء المفاهيم الشائعة عن وحدة الموضوع ووحدة الحدث وما اليه ، بل وحدة مستعصية التحديد، باطنة تماما تقودنا مرغمين الى التعبير غير الكامل لجون ديوى عن الكيفية الشائعة المتخللة كافة عناصر العمل والتي تراها تملك ارتباطا أساسيا بطبيعة الوعي الانسانى الفذة في نشاطه الكامل الثورى .

فبهذا من مفهوم الدراما نجد اطارا تتخذ كافة العناصر حيث التناقض أساسى لحركتها ، موازية للحركة الكلية للرؤيا ..

وباعتبار ذلك مواجهة أساسية للتحدى - نجد أن الفكر يخضع للحركة التى أساسها التناقض حيث يسلم بهذا التناقض ويتخذ مسارا مساندا للمعاناة دون استقلال ، أو يتخذ حركة جدلية تعطى التناقضات كيانه الحر فى صراع غير محدد سلفا ، وعلى هذا النحو يأخذ مكانه الصحيح من تجربة الوجود الانسانى ، وذلك بعكس ما يتسم به فى اتصاله بالعالم الساكن الموضوعى - فالفن هنا يتخذ الفكر سبيلا ولكنه يتجاوز سكونه الموضوعى، حيث يخضع للحركة ولا يخضع للتقرير، حتى ان كل موقف وكل شخص يجد مع تناقضه بازاء آخر - ما يسانده من الفكر ، وكل يطرح فى التيار المتجه صوب الرؤيا .. فيطرح قضايا لها

كيانها الأكيد مع تناقضها ولا ترتبط بذاتها في الوقت نفسه ، وإنما ترتبط بالحركة وما يتيح ، وليس هناك بت في قضية ولا دحض لواحدة في وجه أخرى ، إنما حركة للفكر يحكمها تيار المعاناة الشاملة . وفي هذا يخدم الفكر الرؤيا المساوية بشكل مبدئي ، ملتقيا مع ايقاعها الذي لا قبل للفكر بغيره ، حيث لا يقبل الوعي المحايث للتجربة - كما تمثله التجربة التراجيدية - الا أن يخضع الفكر لتجربته هذه من بنائها ومن داخل طبيعتها دون السقوط بها في أى تقرير أو اطلاق ويظل مفتوحا حتى النهاية تبعا للمضمون الثورى للوعي عموما ، وللرؤيا بوجه خاص . . . فكما سنرى في المثال الآتى ان الفكر يمضى مع التراجيديا حتى النهاية في رؤيتها للشر ، فلم يعد الشر غير تناقضات مجسدة لا حل لها ولا تبغى الاشارة أو الاقرار بشيء قاطع . . . وإنما تسعى لان تضعنا مع الرؤيا في مواجهة الشر . . . تحديا كليا تبدو معه الارادة عاجزة عن أن تضع له حلا مجزئا ، تحديا مصيريا بالمعنى الكامل ، حيث لا جنوح لحل جزئى وبوجه خاص ليس ثمة ادانة . . . ومن اللافت مبدئيا ان جانبا كبيرا من مهمة الكورس تنحصر في تأكيد عدم استقلال البعد الفكرى وحرية التناقضات ، بحيث تبدو بوضوح تأكيدا للجدل - بتجاوبها مع كل قضية في ذاتها وحسب مولدها من الموقف ثم تناقضها المستمر ، وذلك هو المنطلق الذى سنراعى التأكيد عليه بوجه خاص بالنسبة للتجربة اليونانية ، مع تأكيدنا مبدئيا على نفس الخضوع بالنسبة للحدث تبعا لتعدد مستوياته كما سنشير حيث نجد في النهاية اننا بازاء نفس طبيعة الرؤيا مع الحدث كجزء لا يتكامل بذاته وإنما في خدمة كل يسعى في تتابع مقصود نحوه مع باقى المقومات دون أى جنوح يعطى انطبعا مستقلا خارج الرؤيا أو فكرة مستقلة في أى مستوى من مستوياته ، وعلى نفس النحو ، وكما سيتأكد فالشخصية خاضعة تماما لايقاع الرؤيا ، وهو يأخذ عن طريقها دوره الأساسى فالشخصيات ليست متحركة بالمعنى المتداول عن الشخصيات في ذاتها - فتحقيق الشخصيات متميزة ان كان أمرا قائما بالفعل ، الا أن ثمة ارتباطا سابقا عليها وهو خضوع بنائها بكل ما يميزه لذلك الايقاع الأساسى الموحد ، وفي الوقت نفسه فان التفاوت بينها والذاتية المميزة لكل منها ، إنما تحقق نفس الهدف من الارتباط بالرؤيا ، وذلك دون أن تسمح بتحقيق أى دلالات مستقلة للشخصية - فاذا قلنا ان ثمة بؤرة للتراجيديا فهي البطل ، وهو فرض طرحته على هذا النحو التجربة اليونانية أيضا واتخذ أهميته الدائمة - واذا كان ذلك فباقى الشخصيات رغم تكامل خلقتها الخاصة تدور في فلك هذه البؤرة وتسعى للتأكيد على الايقاع الأساسى خلالها . والشعر مثلما كان منطلقا لاستخلاص التجربة التراجيدية من التجربة الجمعية الدينية فهو يظل النسيج الضرورى لحركة الرؤيا - والارتباط محتوم ودائم بين

الشعر والتراجيديا في خضوع لايقاع الرؤيا ، بل انه يؤتى فاعليته على باقي المقومات في تشكيلها لذاتها وفق هذا الايقاع وان بدا انه يملك استعدادا للاستقلال فمرد ذلك الى انطوائه على نسيج وايقاع الرؤيا منذ البداية في اطار حركته نحو الایماء المتزايد الذي يقترب ويبدأ من التحقيق النهائي للتجربة .

وهناك بعد ذلك الجانب الهام والذي يعتقد البعض انه مسألة تخص المسرح الحديث ومشاكله فقط - تلك مسألة الاداء ووسائل العرض التي تضم كفاءات الفن المتعددة ، فنجدنا بازاء ما حققته الدراما حيال مشكلة هذه الفنون . . نجد اخضاعا محكما لها جميعا خلال العرض والاداء . . اخضاع دور كل فن من هذه الفنون للالتحام مع باقي هذه العناصر في خدمة رؤيا شاملة وعدم بلبلة التجربة في مجموعها أو أي من مقوماتها في طريق تكامل هذه الرؤيا وعدم تحقيق أي أثر مستقل لفن منها - والامر يتصل اتصالا وثيقا بتقاليد ومواضعات التجربة الدينية الجمعية .

فنحن نجد استخدام الاقنعة بوجه خاص ثم تقاليد محددة بصراحة في كل جوانب العرض في اتصالها بالمبنى والاوركسترا وساحة العرض ولا يمكن الخروج عليها اطلاقا ، بحيث تبدو هذه الاعتبارات ماثلة أساسا في عملية الخلق ولا يمكن فصلها عنها وعن عناصر الرؤيا وايقاعها ، واذا كان ذلك امتدادا لممارسة الطقوس - شأن التجربة التراجيدية كلها - فهي بنفس التلقائية جاءت جزءا من التوافق البعيد الفوري للتجربة ، وتتخذ ثلاثية « آل تريوس » لسوفكليس والحلقة الثانية منها بوجه خاص - مثلا نستوضح معه بشكل بسيط صدق مبدأ ايقاع الرؤيا الموحد وما قام على أساسه من افتراضات مؤكدين بوجه خاص على ما يمثله بالنسبة للتحدي الأساسي وهو الفكر مع عدم التوسع في باقي الافتراضات التي يشملها هذا المبدأ تاركين التوسع فيها خلال تجربة شكسبير الهائلة لاعتبارات ما .

(٥)

« آل تريوس » وتجسيد الرؤيا التراجيدية

اننا اذ نحاول البدء بالنظر الى ارتباط الفكر بايقاع التجسيد التراجيدي وخضوعه بهذا الايقاع فان ذلك على أية حال سيقودنا تلقائيا الى عدة جوانب . . أولها منطق الأسطورة ثم الشخصيات ثم الجوقة ، ويرتبط بذلك بالتالي الحدث في كل مستوياته . وبالنسبة لمنطق

الأسطورة فعليها أن ندرك أولا أن المتفرج الأثيني لا يلم بالأسطورة في الحدود المعروضة علينا حاليا وإنما في ارتباط بامتداد سابق يعطيها اكتمالا واسعا ، فموضوع آل أتريوس كما هو معروض في المسرحية يتلخص في أن أجا ممنون أحد ملوك اليونان ضحى بابنته افجينيا حين عاقت الريح تقدم البحرية اليونانية التي كان يقودها نحو طروادة لاسقاطها بسبب اختطاف هيلين زوجة أخيه وبعدما يعود أجا ممنون الى داره بعد انتصاره تقتله كليتمنسترا وعشيقتها ايجست ، وبعد أعوام يعود الابن أورست الذي أبعدته أخته عند مقتل أبيه عن البلاد يعود ليتفق مع أخته هذه على الانتقام ويتم الانتقام فعلا على يديه ويقتل أمه وعشيقتها وتطارده عند ذلك آلهات السخط فيلجا لاله أبوللون ليحميه ، فيعرض قضيته على الآلهة فيتوصلون في النهاية الى عقد مصالحة بينه وبين آلهات السخط .

هذا ما تعرضه الثلاثية أما ما يعرفه المتفرج الأثيني فهو أبعد من ذلك . . انه يردها أولا الى بداية محدودة ، تسبقها بداية أخرى غير محدودة - والمحدد هو أن بيلوبس جد أجا ممنون سابق أحد ملوك اليونان فسبقه بواسطة حيلة من مرتيلوس سائق عجلة الملك ، وكان الملك قد جعل الزواج بابنته مكافأة لمن يسبقه فلما انتصر بيلوبس تزوج ابنته وعاد بها الى آسيا ، وكان معها مرتيلوس هذا . . وخلال الطريق خيل الى بيلوبس أن بين مرتيلوس وبين امراته علاقة مريبة ، فألقى بالرجل في البحر ، فلما أدرك الموت مرتيلوس في البحر دعا على بيلوبس وعلى أسرته ، فترتب على ذلك أن ولدى بيلوبس هذا وهما أتريوس وتشيبس ألحقت بهما هذه اللعنة . ذلك أن تشيبس ارتكب خطيئة اذ أغوى زوجة أخيه فانتقم منه أتريوس - وهو والد أجا ممنون انتقاما بالغا ، فقد تظاهر بالصفح عنه ودعاه الى منزله حيث مدت مائدة قدم له فيها لحم أولاده الذين ذبحهم لهذا الغرض فاكشف تشيبس أنه يأكل لحم أبنائه فتقيا دبا ومات وهو يستنزل اللعنة على أتريوس وأبنائه ، وهكذا انتقلت اللعنة على ما تبدو في الثلاثية .

وفي هذه الحدود تبدو سلسلة من الشر متتابعة دون حصر أو اداة إنما يرزح هذا الشر على كاهل مجموعة من البشر دون أن نرى اداة واضحة وممكنة ومحيطه بأحدهم . والمسألة لا تقف عند هذا الحد لدى المتفرج الأثيني إنما تصل الى أقصى حدودها حين يتضح موقف لامعقول بشكل مؤكّد للأسطورة - منطق التناقض الذي لا يحل - فهذه السطورة تأخذ شكل القوة المطلقة العنان منذ قديم الأزل على نحو يسبق أى تحديد هذه السطورة الممثلة في اللعنة يردها الأثيني الى الجانب غير المحدد من الأسطورة . . يردها الى الأزمنة السحيقة قبل مولد التاريخ حين كان الكون

يُعمِّره المردة والآلهة وهذا يتضح في المسرحية نفسها في النهاية ... متمثلاً في هجوم مفزع يواجه أورست - بعد قتل أمه وعشيقتها - هجوم من قبل آلهات السخط ، فتطارده وتصر على ادانته ومتابعة اللعنة على نحو تبدو معه بالفعل قوة غتيفة تقف وراء هذه الحركة للشر منذ الأزل ... تصر على ادانته باستمرار لتلك الاندفاعية المترابطة والتي لا تجد بالفعل سنداً لايقافها أو تحديداً لمصدرها بشكل موضوعي وحيث يبدو البشر غارقين فيها رغم أنوفهم مذنبين وغير مذنبين .

وعلى هذا النحو فمنطق الأسطورة لا يصدر عن أشخاص أو موقف - إنما عن سُمول في مواجهة الشر ، وعدم رده لتحديد موضوعي ، ووضعه في تناقض سابق بحيث يطرح المشكلة مفتوحة تماماً بمثل ضياع مصدرها .

والتأكيد الواضح على هذا المنطق المرتبط بالجواهر التراجيدي يتضح في نهاية المسرحية من داخل نسيج الرؤيا . فحين يلجأ أورست الى أبوللون ليحميه من آلهات السخط يدعو أبوللون الآلهة للنظر في الأمر فتبدى عجزها عن ادانة أورست أو تبرئته في آن واحد . ويقررون ان القضية لابد أن تنظر وتناقش أمام المحكمة التي تتألف من الاثنى عشر عينا من أعيان أثينا وهي أعلى محكمة في أثينا - ملكة الآلهة - وعندما توزن آراؤهم في القضية - حين ينقسم الرأي - يتساوى تماماً الجانبان بالنسبة لادانة أورست وعدم ادانته ، ولا يحل التناقض الا بانضمام أبوللون من خارج المحكمة الى الجانب المبريء لأورست . فموقف أورست هنا يمثل بوضوح منطق الأسطورة ... مدان وغير مدان ... تناقض لا يحل حيث مصدره دون تحديده وحركته جدلية ويمكن ادراك ذلك بوضوح بالرجوع الى أوديب أيضاً .

ونحن بازاء نفس المنطق مع تتابع حركة الرؤيا خلال الشخصيات ... فليس هناك سند محدد لكل منها في موقفها ولكن هناك ما يمكن اعتباره منطلقاً لتمارس كل شخصية جدلها خلال جدل الرؤيا ، وتعيش أزمته مع الحرية والقيم والمعنى بازاء قضية الشر - نتاج هذا المطلب . فالأمر بالنسبة لكليتمنسترا هو أن أجا ممنون قتل ابنتها وخانها باحضار أسيرته الطروادية كاسندرا وأما ايجست عشيقها والذي شارك في قتله فلديه ما يراه مبرراً لذلك فهو - أي ايجست - ابن ذلك الرجل الذي تسبب والد أجا ممنون في موته - تشييس الذي أكل لحم أبنائه - وأما الكترا وأورست فيجمعهما الثار للقتل والخيانة ، تلك التي قامت بهما أمهما مع عشيقها ... وذلك كله ليس سنداً حقيقياً يحيط بالشخصية ويدعمها بيقين في موقفها إنما هو منطلق يحيط بها لتصب جميعها في التناقض

الأساسى للرؤيا خلال حركة داخلية متوازية لحركة الرؤيا كلها ، فهي مجرد منطلق لعدة عناصر تتحرك داخل الشخصية فى اطار تناقض اساسى ، وهذا يتحرك بها بدوره صوب الرؤيا •

وباعتبار كليتمنسترا وألكترا تمثلان الواجهة الأولية لحركة التناقض للرؤيا - فى هذه الحلقة الثانية من الثلاثية « ألكترا » - فيمكن أن نتابع هذا من البداية فى حركتهما • اننا نسمع كليتمنسترا تخاطب ابنتها ألكترا على نحو تدرك معه تناقضا لا يحل وينطوى على عدة عوامل تشير الى أزمة حريرتها وما يرتبط بذلك من أزمة القيم حيال الموقف المستعصى وضرورة أن تنتزع للحياة على نحوها ذاك مبررا مخلصا • ان كليتمنسترا تذهب لتقدم قربانا لان بها خوفا مجهولا بعد حلم فى الليلة السابقة ، وتلقى الى ألكترا حين تلتقى بها وهى فى طريقها لذلك بحديث طويل يبدو لنا منه بالدرجة الأولى أنها معزولة دون أن تستطيع فككا - فى تناقض أساسى وذلك أنها تؤكد حتمية الشر بدفاعها عن نفسها بمنطق واضح وفى الوقت نفسه تتوق الى وقف هذا المنطق الذى يدينها على نفس النحو •• انها تطعن منطق الأحداث التى تم فيها موت ابنتها وخيانة زوجها لها ولكن نفس هذا المنطق هو ما يخذلها فى موقفها الراهن فهو ليس سوى منطق ابنتها فى طلبها للثأر ، ولذا تنزع لايقافه •• تسعى لايقاف حركة الشر هذه التى شاركت فى دعمها قبلا ويتحتم أن تقتل الآن لمشاركتها تلك ومن نفس الزاوية ، ولذا فهى تبدو معزولة بالفعل تتوق لمخرج حتى أن ايجست يبدو بعيدا عنها •• انها تحتفى به مع كلماتها الأولى وتكشف أنها وحيدة تماما فى الموقف يجثم عليها عالم متشابك يصدر عن هذا التناقض دون أن يكون فى موقفها كذب •• ففى نزوعها للتوصل من موقفها النسالف بلهفتها لمخرج بعيدا عنه ، يبدو كل شىء ضبابيا فى ظل الشك وتمتد من ذلك تناقضات متتابعة أهمها موقفها من ألكترا ، حيث هى عدوتها وابنتها يحركه التناقض بداخلها ، ثم ابنها أورست الغائب ، ولدها ولعنتها ، ثم عشيقها أيضا فى ارتباطه وانفصاله عنها وحتى ابنتها التى ماتت وقتلت زوجها من أجلها كما تحدد تشبث بها تشبث الشك والغجز •• وكل ذلك امتداد للتناقض الأساسى وهو ما يبدو لها ضبابا عليها أن تنتزع منه حريرتها وضميرا ، وحلودا ملموسة لعالمها •

ونفس الأمر بالنسبة لألكترا ولكن بمنهج عكسى يؤهلها لكى تكون بؤرة للرؤيا • اننا نسمع ألكترا منذ البداية تدين أمها ، ولكنها تكشف رويدا رويدا عن حركة متناقضة لتصل الى موازاة مباشرة مع الرؤيا على نحو مكثف ، حيث نعتبرها بالفعل فى هذه الحلقة من الثلاثية بؤرة ايقاعها •• تقول ألكترا :

« أليست أمي هي التي منحتني الحياة قد أصبحت أشد الناس لي
عداء ، ألم أسر من سوء الحال الى حيث أعيش في تعدد مع الذين قتلوا
أبي وقضوا على بالموت ، أنا لهم خاضعة .. منهم وحدهم أنتظر ما ينالني
من خير وشر .. أي حياة تظنين أنني أستطيع أن أحيأ حين أرى ايجست
يجلس على عرش أبي ويلبس ثيابه ويقوم بالواجبات الدينية للآلهة في
المكان الذي قتله فيه » .

وكأنها تطرح منطقها الذي يدين أمها ويدين عشيقها ، ولكننا نلاحظ
أن الادانة ليست قاصرة على الفعلة التي اقترفتها معا فحسب انما تمتد
الادانة الى موقفهما الراهن . اننا نحس هنا نزوعا بالشمول لدى الكترا .

الحقيقة أن كليتمنسترا تمثل مواجهة أزمة الحرية والقيم من الواقع
الراهن والكترا تمثل هذه المواجهة بالمطلب المسبق وكلتاها تنتهيان الى
نفس النتيجة كما سيتضح .. استحالة هذا وذاك وبقاء قضية الشر
مفتوحة ، وذلك يعنى التحدى جوهر المأساة .. ان الكترا هنا تريد أن
تصل الى نقطة هامة بالنسبة لها وهي أن الفساد شمل الحياة بكاملها
وأن الفعلة سممت الحياة بشكل مطبق وأنه لا حل الا مع العدالة فهي منذ
البداية تستقطب كل شيء حول ضرورة العدالة والى الحد الذي يجعل من
قضية العدالة قضية الحياة ...

« ألا فليهلك أبد الدهر من الناس الرشدة والتقوى اذا كان حظ من
فارق الحياة أن يبقى مهملًا منسيا كأنه تراب غير حساس واذا لم يلق
المجرمون جزاء ما اقترفوا من اثم » .

وكما أن كليتمنسترا تنزع للحصول على حريتها وملامح لعالمها من
خلال الضباب فالكترا تنزع لنفس الشيء ولكن في شمول متناقض فليس
جعلها الحياة مرادفة للعدل سوى تعلق بالموت ، فلا يبدو تأكيد الحياة
من جانبها على هذا القدر من الشمول سوى رفض لها ومظهرها في مجمله
كما تلاحظ أختها كروثوتيمس في حديثها اليها ليس سوى هذا وليس
سوى ضيق بالحياة . وذلك في الحقيقة ينطوي على أن عدالتها المرجوة
نفسها منقوضة بازاء ما تريد تحقيقه ، عدالتها مستحيلة من الزاوية
المجردة التي تجعل منها مرادفا للحياة ، فالعدالة ليست للحياة .. الحياة
هي التناقض أبدا .. والذي تؤدي الكترا مع الآخرين دورها في
الكشف عنه .

هذا التناقض في الحركة الداخلية للشخصية اذ يكون موازيا
للتناقض في الرؤيا كلها فهو يؤدي دوره في حركتها ، ويؤدي دوره بالتالى
فى نموها - الرؤيا - بما يبعده أكثر عن سيطرة هذا السند المنطقى كما

سنشير ، ثم نلاحظ بعد ذلك فى اطار منطق الأسطورة دور الجوقة فى هذا التأكيد ، فنجد بوضوح كبير أن دورها بالدرجة الأولى هو تأكيد الطبيعة الجدلية للبعد الفكرى فى الرؤيا قبل أى شىء آخر .

ان الجوقة تتجاوب مع كل موقف وكل شخصية فى حدودها القائمة ذات المنطق الخاص ، ومع حركة هذا الموقف أو هذه الشخصية فيما يتبع ، فحين تنطلق الكترا تعرض ما تعاني فى أول المسرحية نجد التقاء كبيرا من الجوقة معها وإدانة واضحة منهم لأمرها ، وعندما تأتيتها أختها كروثوتيمس لتبدي استنكارا لعنادها المطلق وتشبثها بالموت ، نجد أنه بعدما كانت الجوقة تلتقى مع الكترا فى ضرورة العدالة كما تحددها ، وإدانة أمرها بالتالى التسليم بالحدود التى وضعتها لموقفها – نجدها بازاء منطق جديد يعود الى الممكن والواقع ويتيح الفرار من التناقض الذى وضعت الكترا فيه نفسها (والجوقة مع الواقع وحدوده القائمة) كما يعكس ذلك رأى كروثوتيمس . . أى نجد أن الجوقة تقف بجانب رأى كروثوتيمس واذ يتسنى للكترا بعد ذلك أن تزج بها فى التناقض الذى لا بد من قبوله تبعا لما بدا من تغير فى الموقف قبل أى شىء آخر ، تتقارب الأختان ومعهما تندفع الجوقة لتؤكد على مضمون الموقف حتى هذه الحدود وعلى أن حلم أمهما الذى يعنى القصاص يؤكد ضرورة النار الذى لا مفر منه وكما تريد الكترا ، وفى الوقت نفسه وخلال مثل هذه الحركة فالجوقة لا تنى عن ترديد منطق الأسطورة كما يعيها الأئنيى ، اذ تقابل الحركة الدرامية أو الجدلية للفكر فى مثل هذا الموقف بمثل تلك الكلمات « أيها السباق الأليم الذى اشترك فيه بيلوبس قديما ، لقد كنت مصدر شر عظيم لهذا البلد ، فمنذ انتزع مرتيلوس عن العجلة المذهبة وقذف به الى البحر ، حيث لقي الموت سلطت النوائب كلها على هذا البيت العظيم » هذا الترديد لمنطق الأسطورة تدعيم لدورها فى تأكيد خضوع البعد الفكرى للجدل ومطلب الرؤيا .

وعلى هذا النحو تبدو الجوقة فى موقف الكترا من أمها ، فبعد ما تدين أمها – حسبما تؤكد الكترا المبرر لإدانتها – تحضر الأم وتتضح أزمته فتتخذ الجوقة منها موقفا مغايرا ، ثم يتحرك الموقف نحو تغير فى موازين القوى بين الأم وابنتها ويتأثر موقف كل منهما تبعا لذلك ، ثم ينقلب ميزان القوى ثانية فى صف الكترا حتى يشرف على تحقيق النار الذى تريده ويمنح ذلك موقف الكترا ومعاناتها خصوصية تلحق بها الجوقة ، بل وتصل الى التهليل المباشر للفعل الموشك الوقوع ولآلهة الانتقام التى « ستتقدم ساعة على ألف قدم ولها ألف ذراع تلك التى تستخفى فى مكان هائلة » ، أردنيس التى لا تتعب ، حيث ان « شهوات الحب المحرم الزانى المقاتل ، قد ملكت من لم يكن يحق لهما أن يأتلفا » . . وهذا يتفق

كما سيتضح مع كثافة ما وصل اليه موقف الكترا هنا ٠٠ واذا يتم الانتقام وتتفتق هذه الفعلة عن التناقض من جديد وعلى نحو أشد تأزما ٠ نجد أن الجوقة تتخلى عن سباتها السابق في رؤية العدالة مع الكترا وتمضى ثانية مع الجدل ٠

ومن جديد ننتقل بين الفكرة ونقيضها ، وما يمثله الفعل من حل لا يعنى سوى مركب يولد تناقضا جديدا ، وهى بهذا تدلل على السمة الجدلية المفتوحة للفكر ودوره في عملية التجسيد لرؤى ذات تناقض لا يحل ، ودون تعسف منه بأى صفة تقريرية أو ادانة - رؤية مفتوحة - وهو بذلك يلنقى مع منطق الأسطورة والحركة الداخلية للشخصية والحدث عامة ٠٠ ونلاحظ هنا أن ثمة مستويات عدة للحدث يحيل بعضها الى بعض وذلك بدءا من مستوى أولى هو مستوى الصراع روائيا ٠٠ نعنى حركة الصراع بين الكترا وأما كقصة ، ولكن هذا يحيل من خلال باقى المقومات الى المستويات الأخرى للحدث والمؤدية الى الرؤيا وهذا ما سنحاول توضيحه بجلاء فى التجربة الشكسبيرية ولكن يمكننا أن نلمس هنا بشكل عام سمة التناقض المفتوح خلال حركة الحدث فى ارتباطها بحركة الشخصيات فى ظل الايقاع الأساسى ، وذلك بالرجوع الى نفس موقف الكترا وأما ٠

فبعد موقفهما الأول العنيف معا يأتى مربى أورست موهما إياهما بمقتل أورست فتجيبه كليتمسترا :

كليتمسترا : هل هذه أنباء سارة ؟ انها عندى أدعى للحزن لكن فيها فائدة ، الا ما أصعب موقفى حيث أقارن بين السلامة والخسارة ٠

المربى : لماذا يا سيدتى ؟ لماذا أحزنك هذا ألنيا ؟

كليتمسترا : ما أغرب قوة الأمومة ، الأم مهما تكن آلامها لن تستطيع نسيان ولدها ٠

المربى : اذن يبدو أن مجيئنا كان عبثا ٠

كليتمسترا : كلا ليس عبثا ، كيف تستطيع أن تقول ذلك ، اذا استطعت أن تثبت لى موت هذا الذى منحته الحياة فأعرض عنى وآثر حياة الغربة والنفى ، ثم لم يرن منذ ترك هذه الأرض ، كان يأخذنى بقتل أبيه وينذرنى بأعظم الشر ، وكذلك لم تكن عيناى تذوقان لذة النوم فى ليل أو نهار ، كان الزمن المتسلط على أعمالنا جميعا يأخذ بيدي دائما كأنما يقودنى

الى الموت . أما منذ الآن فسننق أياها هادئة بعد أن أمنت
منه ومن أخته ، فقد كانت أخته هذه أشد منه خطرا لأنها
كانت تعيش معي وتشرب من دم حياتي .

ان تناقضها الأساسي كما أشرنا - والمؤكد للشر - يتمثل في دفاعها
عن نفسها بمنطق يخدم حركة الشر اللامحدودة ، ورغبتها في الوقت نفسه
ايقاف هذه الحركة ورفض قصاص مشابه ، ان بها رغبة للتصالح مع
الحياة ويعنى ذلك تجاوز هذا التناقض والحصول على حريتها وتحديدا
لوجودها المضطرب ولكن التناقض قائم والمحرك الأساسي للتناقض
- ابنتها الكترا وأورست الغائب . . . وألكترا في الموقف الأول قد شددت
عليها الحصار وأضربت نيران عذابها - بالإضافة الى الحلم الذي أفرعها
بما يوحى به من وقوع الانتقام منها حثيثا ، واذ يشدد عليها الحصار هكذا
يأتى المربى بخدعته عن موت أورست وهنا - ورغم ما يبدو من استمرار
توزعها بين علاقتها كام وكطريدة من ابنها ، الا أن وطأة الحصار تحرك
ارادتها لتستقطب الموقف حول ضرورة الترحيب بالنبأ ، ليس تعبيرا
مباشرا حقيقيا عن مشاعرها ولكنه ارتباط ضروري يمثل رفض توزعها
وجعل هذه النتيجة التي جاءت من الخارج قبولا للتناقض بين بقائها وبقاء
ابنها محلا للتناقض الأساسي - فرصة للحصول على حريتها والتصالح مع
الحياة - ولكن لم يكن احتضانها الكامل للخدعة الا اسراعا نحو تكملة
دورها في حلقة الشر .

فنحن نجد الكترا أمام هذا تنهار وتندب وتواجه بدورها حصارا
مؤلا . . . فهي ما زالت تلك التي جعلت وجودها وحريتها ومعنى الحياة
مرادفا للعدالة « أي أورست لقد أضعتنى بموتك ، انى وحيدة . . .
وحيدة . . . لا أجد منك ولا من أبيك عضدا ولا سندا ، أوجب أن أعيش
عيشة الامة بين أبغض الناس الى . . . من الذين قتلوا أبى ، يا لها من
حياة جميلة ، الموت احسان الى والحياة شقاء . . . لا رغبة لى فى الحياة . . . »
لا صلح مع الحياة الا الموت . وهنا وعلى هذا المستوى يكون من الطبيعي
عندما تتكشف الخدعة وبعدما وقفت الأم موقفها الصريح من هذا الصراع
نجد نفس ما حققه الموقف السابق مع كليتمنسترا يتحقق بشكل أكثر
حدة مع الكترا . . . فتحت وطأة الهزيمة ومرارتها البالغة وتجلى الموت
كمخرج وحيد على مستوى شقاقها . . . وبازاء هذا الموقف من الأم ، تندفع
ألكترا عندما تعرف ان أورست جيا بجانبها للانتقام . . . تندفع لتستقطب
كيانها وعناصر الموقف حول ضرورة الثأر - بقاؤها وموت أمها تناقض
يحل مباشرة بدلا من التناقض الأساسي باتساعه - دون أن تتوقف لتربط
بين مقتل أبيها ومذلتها الراهنة وتنسج من الحياة كيانا فاسدا فى مجموعه
- لتواجه الشمول الذى يفرضه مطلبها فى العدالة . . . ليس الامر كذلك

فى هذه المرحلة ، انها تنحى ذلك جانبا وتواجه مطلبها بجريمة أمها فى حسم ، فالموقف دفع الى أن تحصر الصراع فى ضرورة الفعل – موتها أو موت أمها – ان المبادرة كما دفع الى تجسيدها الموقف السابق هى مبادرة الفعل ونتائجه هى التى تعطى المعنى الذى يفر من يدها خلال صراعها . . « لقد قضى أبى ولقد قضيت ، وهأنذا أموت . . ينتصر أعداؤنا . . هذه الأم . . هذه الضرة تشمل فرحا » . هذا ما كانت تقول عندما قيل ان أورست مات ، أما وأنه لم يمت فهذا الادراك السابق لابد أن يؤدى الى أن تكون المعركة أكثر تحديدا – تموت أو تموت أمها – ولتكن المسألة فى صورتها ضياعا كاملا أو عدالة – فيما سبق . . ولكن رغم أنه موجود بالفعل وأن الثأر سيأخذ به حقيقة الا انها ليست سوى خدعة أيضا ، فسرعان ما يظهر بعد مقتل الأم وایجست أن ما تحقق ليست العدالة وكل ما هنالك مولد لتناقض جديد وشر جديد يؤكد باستمراره آلهات السخط ، فكما صاحت الكترا بأمها « أى حق لك فى قتل أبى مهما كان فعله » . فان هذه الحلقة الثانية بحركتها كلها تمهد لنفس هذه الصيحة فى وجه أورست فى الحلقة الأخيرة من الثلاثية . . حيث يعيش أزمته مع آلهات السخط ويتبدى بشكل نهائى الموقف المحير بازاء الشر ، الادانة واللاادانة حيث يبدو تحديا مصيريا يواجه حرية الانسان وقوام وجوده .

ويلاحظ أن تجاوز الواقع بدءا من اطاره الموضوعى يضيف الى تأكيد السابى أن الشخصية تملك ذاتية وتباينا واضحا مع باقى الشخصيات ومع حركة الحدث فى امتدادها فى الوقت الذى يؤكد فيه ذلك كله على الايقاع الأساسى للرؤيا ويدفع بحركتها . وكما لاحظنا مما سبق أن ثمة تباينا واضحا بين كليتمنسترا والكترا من جهة ثم الأخت الصفرى والكترا ، ثم أورست والكترا ، فباعبار الكترا البؤرة ومن التباين بينهم جميعا وبينها – وذلك يبدو على مستوى الملامح الشخصية ويحيل ذلك الى طبيعة التناقضات داخلهم ومستوياتهم – نجد أنهم جميعا يلتقون عند التحدى ، والمستوى الأقصى القريب من التحدى يبدو لدى الكترا وكليتمنسترا . وحركة كل منهما مغايرة تماما ، فكليتمنسترا تبحث عن حرיתה بعد ما سقطت فى ضباب قضية الشر والكترا تقف على سفح الافتراض المستحيل للعدالة ومنه تنتظر حرיתה ، ولكن الحقيقة أنها فى طريقها للسقوط فى نفس ضباب أمها .

واذ نشير فى هذه الحدود أيضا الى الشعر فى التجربة اليونانية فنحن نلاحظ مبدئيا أن الارتباط الكامل للشعر بالتجربة اليونانية مثله كمثلك الرابطة التى كانت تربط الأثينى بالأسطورة مادة التراجيديا . هى علاقة من الصعب تحديدها بالنسبة لنا ، فمهما كانت هناك من عوامل استدلالية توضح مقومات الشعر فى صلاته بالتجربة – فما يمكن أن نؤكد

عليه في حدود الافتراض الأساسي هو خضوع الشعر لايقاع وحركة
الرؤيا .. فنحن اذ نلاحظ مدخل المسرحية ندرك أن دوره يبدأ منذ الوهلة
الأولى - فالمسرحية تبدأ على لسان مربي أورست الذي عاد معه وشارك في
أحداث الثأر - انه يستعرض لأورست المكان على نحو يوحى لنا بعالم من
الدماء ، وفي حلقة مغلقة ، انه يحدد معالم أرجوس لتلميذه بعدة أماكن
يحيط بأرجوس من جميع الجهات ، كل منها يحمل قصة دم مسفوك ،
فأرجوس المدينة التي تضم الأحداث تبدو لنا من البداية وقد أحاط بها
بشكل كامل تاريخ من الدماء يسرد عنه المربي ، أحاط بها في دائرة مغلقة
تمثل حصارا لا فكاك منه - مرادفا لحركة الشر . وعلى هذا النحو العام
يمكن متابعة سير اللغة مرتبطة بباقي اللقومات . ثم نلاحظ خلال هذه
الحركة خاصية مميزة تخدم نمو وتخصيب الرؤيا ، تلك أن كل شخصية
تستعمل لغة أزمتهام مع الرؤيا ، وتضطرد كثافة هذه اللغة ويتغير إيقاعها
تبعا لحركة الشخصية داخل الرؤيا .

ان ألكترا مثلا عندما تواجهنا للمرة الأولى نسمع منها ما ينم عنها
باعتبارها بؤرة للرؤيا وقمة للشقاق « أي ضوء النهار النقي .. أيها
الفضاء الواسع من الهواء يحيط بالأرض .. الخ » وتورد عالمها المناقض
على نفس مستوى الشمول الذي توحى به اللغة ، عالمها الذي ترفضه
وتصنعه بازاء كل ما هو مماثل ، فنحن منذ البداية بازاء من جعلت العدل
قضية الحياة في نقاء كامل ، ونحن بازاء من يبدو شقاقها على المستوى
المطلق - ككل الأبطال التراجيديين كما سنلاحظ - ان مقتل أبيها
لا فجعية فيه انه اندحار الحياة كما استطاعت أن توحى بذلك تماما
« .. يا لها من ملاحا الفكر .. يا لك من عيد بغيض ملأه البؤس والشقاء
.. لقد رأى أبي ذلك الموت المخزي الذي حملته يدان مشتركتان في الائم
.. لقد حطمتا حياتي .. لقد خانتاني .. لقد أضاعتاني .. »
وحديثها فيما يتبع ذلك يؤكد هذا الاحساس بوضوح اذ تقرن نفسها
بمشاكل الآلهة ، ان من الحق والجنون أن ننسى ما ألم بآبائنا من موت
يمزق القلوب .. كلا لن أنساه . وانما يعجبني هذا الطائر الشاكي الذي
أرسله زوس ليبكى على (أتيس) دائما ، أيتها التعيسة (نيوبيه) اني
أؤمن بالوهيتك ما دمت تسفحين دمعك حتى من هذا الصخر الذي أصبح
لك قبرا ، شقاقها شقاق آلهة ، وحتى كلماتها عما لحق بها من اهانة
تسلب احساسها بالمهانة أي معنى يمكن أن يوحى به من مهادنة للواقع
« انما أنا خادم في قصر أبي أسعى في ثياب رثة وأظل قائمة حول المائدة
التي لن يحضرها صاحبها ، ان تقبلها المهانة على هذا يبدو مرتبطا بهدف
مستحيل ولكنها لا تقبل الحياة الا لأجل أن تحقق ما يوازيه - عدا الموت -
وهو العدالة كما افترضتها . وفي تتبعنا لحديثها من المراحل الأولى تأتي
الصور كلها حاملة نصرة الحياة في هزيمتها ، وبعدها تدفع حركة الحدث

بها الى النكسة ، ثم يحضر أورست - تأتي الصورة مجسدة العدالة في تجاوز للتوتر ، حيث لم يعد الا أن يقتل القتلة وليس وراء ذلك سوى معايير على المستوى الاجتماعى حيث تختفى الأصداء بالتحامها فى نتيجة واضحة هى ضرورة الفعل .

وإذا كنا قد ألمحنا الى هذا الجانب من التجسيد للرؤيا لنشير بذلك على نحو خاص الى الاحساس الواضح تماما فى التجربة اليونانية بالمواجهة الأساسية فى مشكلة النبى والفنان ، وهى تحدى كل من الفكر والواقع فى مستواهما الموضوعى لمطلب الانسان فى التجربة الكاملة بعد انتهاء مرحلة اللقاء الفردى المباشر ومرحلة التجربة الجمعية البديلة وظهور الوعى الفردى مواجهها ذاته والعالم دون بديل عنهما . . فنحن ندع أمر التجسيد الكامل للافتراضات الأساسية للتجربة التراجيدية الشكسبيرية - تبعا لنوفر ما يؤدى الى ذلك ولا ارتباطها بنا نحن على نحو ما سنؤكد .

ويبقى أن نتوقف عند النقطة الهامة التى يجدر التوقف عندها بعد هذه البداية فى أثينا . . ذلك أن الموقف لا يمثل فى النهاية مواجهة بين الوضع المقل التاريخى والتراجيديا اذ من الواضح أن أثينا انما كانت حالة استثناء توفرت مع يقظة الوعى الفردى - استنادا الى اتساق مؤقت - برغم شمول حركة التاريخ مستندة الى النظام الاجتماعى ، فالتجربة اليونانية انما تمثل بداية - وعلى الأقل كما استطاع نظرنا أن يقع عليها - بداية رغم السمة الخاصة لها ، فمن المؤكد معها أن الغلبة للضرورة . . تلك الضرورة التى كانت مجالا للجدل بين الانسان والعالم على النحو الفعال والكامل كما أشرنا بالنسبة للتجربة الفردية المباشرة ثم الجمعية ، والتى اتخذت الآن بدءا من التنظيم الموضوعى لعلاقة الانسان بالعالم . اتخذت شكل المجتمع والتاريخ والحضارة وما ترتب على ذلك من استيعابها لفاعلية الوجود الانسانى بما يخلق مشكلة هى مشكلة الانسان معزولا عن تجربته وبذهاب ظروف أثينا الاستثنائية تصبح هى مشكلة التراجيديا أيضا كما سنتابع بالفعل ، وكما سنصل الى أقصى الموقف فى الواقع الحضارى الراهن . . ولسوف يتأكد باستمرار الرباط الوثيق بين عداء الوضع المقل وحركة التاريخ لمطلب الانسان فى سمته الأولية الثورية وعدائها بالتالى للتجربة التراجيدية باعتبارها مرآة لهذا المطلب وثورته .

الفصل الثالث

« من الرومان الى المسيحية الى الاسلام
.. الى عصر النهضة »

(١)

التاريخ يبدأ الرفض

أشرنا الى أن التجربة التراجيدية اليونانية لم تتحقق في الواقع الا لأن فترة ازدهار أثينا لم تكن مجرد ازدهار بالمعنى الشائع ، بل كانت تأكيداً نسبياً لفاعلية الانسان برغم ظهور المشكلة ، فتبعاً للعوامل التي أشرنا اليها والملايسات المحيطة بهذه الفترة في أثينا ، أتاحت حالة اتساق نسبي بين الانسان والتنظيم الموضوعي للحياة ، مما تيسر معه أن يخرج الوعي الفردي من التجربة الدينية الجمعية ويبلور تجربة بديلة عن هذا الذي خلفه وراءه في المرحلتين السابقتين - الفردية المباشرة والجمعية دون أن نعوقه المشكلة اعاقاة كاملة .

ولكن سرعان ما تبددت هذه العوامل التي ساندت الوعي الفردي في ميلاد التراجيديا ، وكان ذلك يعني تكشف سيطرة الضرورة في شكل حركة كل من المجتمع والتاريخ ، وأن تتواري كل العوامل التي تؤكد فاعلية الفرد حيال العالم وذلك في نفس الوقت يعني خضوع الفنان لما خضعت له الذات الفردية من ضغط حركة الضرورة وبالتالي اخفاق تحقيق التجربة التراجيدية .

فما حدث هو أن تصدع بناء أثينا الداخلي ودخلت ضمن حركة تاريخية مثلت عملية مد هائلة للضرورة في أقصى سيطرتها على الانسان . والتصدع الذي نعنيه هنا يمكن ملاحظته من نفس فترة يوريبديس ثالث الكتاب التراجيديين اليونانيين وآخرهم ، فنتيجة لحرب البيلوبيونيز اجتاحت المرارة الجميع وانهار المبدأ الديمقراطي . بكل صدقه وبدأ المجال يفسح لحركة التناقض الاجتماعي وما تلى ذلك من ظهور طبقة متوسطة

بكل ما تحمله من قيم أطاحت بالكثير مما أشرنا اليه وأكدت جانب الضرورة بكل ما أصبح يمثل من ثقل على حركة المجتمع وحيث بدا يتضح بجلاء أن الرومان ممثلون لهذه الحركة - حركة الضرورة - بقيادتهم لحركة التاريخ .

وتبعاً لذلك فنحن نجد في فترة يوريديس هذا بداية مذهب الشك وسيطرة السوفسطائيين على عقول الشباب واختلال الصلة الباقية للآثينيين بالأساطير الدينية وما تمثله حين بدأ النظر إليها من زاوية خاطئة باخضاعها للتفكير العلمى وذلك تحت ضغط عوامل التمزق الاجتماعى والتاريخى للفترة وما يمثلها عموماً من تأكيد مثل النجاح الاجتماعى ، واختلت بالتالى صلتهم بحقيقة التجربة التراجيدية بل أخضعوا كل ما يعنيه ذلك للتساؤل ، تساءلوا عن صلة ذلك بالحياة اليومية وما تبدو عليه من وطأة ، وما نشير اليه من خضوعهم لصراع ملح واضح أصبح يبتعد فى ازدياد عن كل ما له صلة بعالمهم السابق .

وان كان يوريديس هو امتداد لسابقه بالضرورة وضمن المرحلة التراجيدية - فقد حمل آثار كل هذا . ففى الوقت الذى كانت فيه أعماله تراجيديات فأىضا كانت ايذاناً بأفول التراجيديا من أثينا . فنحن نستطيع أن نتتبع لديه كل الافتراضات الأساسية التى أشرنا إليها ، ولكن يكفى أن نشير فى الوقت نفسه الى امتزاج بدرجة ما بالحياة اليومية ومعطياتها المباشرة ، وامتزاج بدرجة ما بالفلسف الذى يحمل شيئاً من الاستقلال خارج التكامل المحكم للتجربة التراجيدية ، وبصورة استطاعت بتفاوت بين أعماله أن تبلبل رؤاه التراجيدية .

وقد يبدو من الغريب أن الذى أعلن جزعه على أفول التراجيديا وهاجم يوريديس فيما تخلى عنه من التجربة التراجيدية هو نفسه من ازدهرت الملهاة على يديه لكى تحل ازاء أفول التراجيديا ونعنى به أرسطوفانيس ، ولكن الأمر كان يبدو سقوطاً لا شئ يحول دونه حيث استحالت التجربة الداخلية كما خلفتها التراجيديا الى وهم ولم يعد يبدو فى الحقيقة سوى وطأة الواقع الاجتماعى اليونانى أو ما يحيط به من واقع تاريخى بدا يتصدر حركته الرومان . لقد كانت ملاهى أرسطوفانيس رغم ما ينطوى عليه ازدهارها من تأبين للتراجيديا ، تحمل الشئ الكثير من روح أثينا الطليقة ولكن حتى هذه الروح يجرى فيها تدريجياً الامتداد فى حركة الضرورة . فالى أن تظهر ملاهى ميناندر ، حتى تكون تلك الروح العظيمة قد تلاشت تماماً . ويرى ذلك واضحاً فى ملاهى هذا الكاتب حيث تنبئ ملاهيه بأن كل ما كان لأثينا من قوة باطنية غريبة علينا قد اندثر .

ولسنا نلمس ما ألم بالمرشح من كتابات مثل هذا الرجل فحسب ، بل بداية من بناء المسرح نفسه ، فمع أن دور التمثيل أعدت بأجزائها الثلاثية ، وهي مكان النظارة ، وقوس المقاعد الحجرية المشهور - والأوركسترا ومبنى المناظر إلا أن عمل هذه الأجزاء تعدل فصار قوس المقاعد الحجرية أقرب إلى شكل نصف الدائرة واحتفظت الأوركسترا بمركزها المتوسط ، غير أن قلة أهمية الجوقة سمحت بتضييق مكانها فبرز المنظر إلى الأمام ، وفي مبنى المناظر حدث التغيير الأشد دلالة فقد بنى على نحو مشابه لعمارة المنازل وارتفع وأصبح هناك ما يسمى بالمنظر الداخلي ، وانتعش انتعاشا بالغاً بكثرة المناظر وزخرفها ، وعلى هذا فقد المسرح طابعه الديني الأساسي في تحقيق التجربة التراجيدية وبدرجة من الابتعاد جعلت من المكان الذي أعد لمن أقبلوا للعبادة مكاناً مهيباً إلى أقصى حد لتحقيق التسلية بالدرجة الأولى ثم انتهى لدى الرومان إلى أن اتخذ شكل المنزل المحاط بالجدران .

واذ تأتي ملاحى ميناندر ثم بلوتس وتيرنس - ولا شىء غير الملاحى - فنحن حيال عالم الطبقة المتوسطة ، فهى - الملاحى - تتناول تفاصيل الحياة اليومية لهذه الطبقة مؤكدة ما يعنيه عالمها ، بكل ما يحكمه من علاقات . ويلمح الأرديس نيكول إلى وجود تشابه بين المسرح فى هذه الفترة ومسرح البرجوازية الحديثة كما يسميه - فيجد أن عند ميناندر عناصر المسرح الحديث فى ارتباطه بالواقع البورجوازي - وكما يحدد - من عناية بالنماذج البشرية واختلاط البشريات بالدموع ونمو الشخصية فى أفراد الممثلين ، ووحدة القانون الأخلاقى بين الرجال والنساء على السواء . . بل يمكننا القول أنه متوافر فيه بناء المسرحية كلها حول فكرة ، ولأن ملهاة ميناندر هى فى جوهرها مسرحية مشكلات اجتماعية ، والأرديس نيكول يجد أيضاً فى ملاحى تيرنس بوارى ما يسميه بالمسرحية العاطفية الحديثة . وهذا كلام صحيح مبدئياً من حيث التأكيد على ربط المسرح بعجلة النظام الاجتماعى فى حركتها ، ولكن الأمر يحتاج إلى نظرة كلية لا نود أن نعرض لها الآن ونرجئها نحن التعرض للمسرح الحديث ، ولكن هذا بإيجاز يؤكد ذاك الخضوع لحركة الواقع خضوعاً كاملاً وانتفاء إمكان التحقيق للتجربة التراجيدية .

وفى نهاية هذا الشوط يتمخض المسرح الرومانى عن محاولة سنيكا، والبعض يعتبر أن مسرحيات سنيكا بأعبارها مأسياً تبدو لغزاً إزاء الواقع الرومانى ، والحقيقة أنها ليست لغزاً لأنها ليست مأسياً . . فليس لها صلة حقة بالأسس والجوهر التراجييدى ، ولا يمكننا أن نعتبرها إلا ميلودرامات ، بل سنيكا فيها كل جهد يمكن أن يواجهه جمهور معين ، نعرف عنه نحن الآن ، أنه كان لأجل أن تعرض عليه ميلودراما عن

كليتمنسترا - لرجل يدعى أكيوس - كان من الضروري عندها وحتى يرضى عن مشاهدتها ، أن يمر أمامه خمسمائة بغلا وثلاث آلاف عربية الى جانب القيلة والزرافات بغير عدد - وذلك تعبيراً عن مشهد يمثل موكب الأسلاب التي حملت من طروادة بعد تدميرها ، ولقد اعتمد سنيكا على مشاهد الدم والتعذيب وخلافة من مقومات الميلودراما ، وذلك لتأثيرها في ذاتها وليس ارتباطاً بتحقيق وحدة ما . وأيضا لم تخل لفته من هذه الاستثارة والافتعال ، لقد كان امتدادا لمحاولات سبقتها وكانت في نطاق ضيق تماما ، وتخضع للاستثارة والتظاهر الى أقصى حد ، وذلك كي تضمن هذه المحاولات استمرارها ولكي تمثل أمام فئة محدودة .

(٢)

الرومان والافلاس

ويستمر المد الروماني متصدرا حركة الضرورة مؤكدا قيام مشكلة الانسان ، حيث جمدت فاعليته وعزل عن مطلبه الاولى . يستمد هذا المد حتى تستنفد الحركة الرومانية كل ما في جعبة الضرورة مما يمكن فرضه على الفاعلية الانسانية ، وقد كانت لهم وجهات نظر تعطي للتأكيد الخارجي الذي وضعوه للانسان مضمونا - وهو في الحقيقة مضمون تاريخي - والحقيقة أن ما يذكر من ذلك هو الجانب الذي نبغوا فيه بحق والذي يؤكد دورهم هذا - فعنى نبوغهم في القوانين المدنية المدعمة للتنظيم الاجتماعي وخلق حركة مهيمنة للواقع .

ثم اذا بهم ينتهون بعد هذا كله وبعد ما استنفدوا كل ما لدى تأليه الضرورة - ينتهون الى اكتشاف ما في ذلك من افلاس وما يحيل اليه استنفاد هذه الحركة لكل قوتها الممكنة في هذه الفترة - من مواجهة جذب هائل في أعماق تجربتهم ؛ لقد تكشف في هذه الحالة أنهم انما ربطوا الانسان بعجلة القانون الطبيعي كما يقول توينبي ؛ حيث نجد امبراطورا لهم هو « ماركوس أورليوس » يقول في عبارة تكشف عن هذا الارتطام : « الى أعلى ، وإلى أسفل وإلى الأمام » . هذه هي حركة الكون الرتيبة المملة التي لا معنى لها ، فالانسان ذو الذكاء المتوسط متى بلغ الأربعين من العمر سيكون قد خبر كل شيء كان وكائن وسيكون » .

وشبيه بهذا سوف يواجهنا حيث نصل الى الموقف المعاصر ونفس الكلمات تذكرنا بكلمات « هـ . ج . ويلز » الذي كان ممن يتبنون التقدم بمفهوم العناية الجديدة كما أشرنا في المقدمة ، وعمل على تدعيم هذا المعنى

من جانبه بجهده كبير ، ثم فجأة خاض تجربة قاسية استعاد معها وعيه في منابحه الأولية منطلقا من معمعة الواقع الذي التف حوله لتبدو الصورة رهيبة مفزعة شبيهة بقدر ما يادراك الامبراطور « ماركوس » ، وخاض تجربته من خلال أشلاء العقل في حس بالاحباط المطلق « كلما نشط التحليل تضاعف بالانهزام العقلي » « ليس هناك من طريق الى الخارج أو الى ما حول أو الى الداخل » « نحن نمر في اشعاع قاس من البدع التي لا يمكن حتى الآن تصديقها » وهو في النهاية يحاصر تماما في احساس بأن الحياة دخلتها غرابة قاسية . ومع الفارق فالأمر تأكيد لنفس الأزمة، ونتاج لعزل الانسان عن تجربته في مواجهة ذلك لاحباط العقل المحتوم أمام أبعاد التجربة الانسانية ومطلبها ، منذ حدث تكشف ما يعنيه ظهور النظام الاجتماعي من تخط للجدل الفعال بين الانسان والعالم .

فهنا يتأكد افلاس التجربة الرومانية وما يحيط بالوضع الانساني معها من سكون وتجميد لفاعلية الانسان وانحداره في حركة المجتمع والتاريخ .

وهنا تقوم حركة مضادة ومن الطرف الآخر تماما للحركة الرومانية، قامت المسيحية وذلك لكي تسلم المبادرة كاملة الى الداخل وأيضا لتحقيق بدورها اخفاقا على نحو آخر ، يؤكد استمراره حركة الضرورة .

(٣)

المسيحية والسقوط المزدوج

المسيحية قامت تبعا لافخاق التجربة الرومانية واشرافها على افلاس واضح . . قامت كرد فعل متطرف لارتباط هذه بالضرورة والتاريخ . فالمسيحية تصدر عن موقف داخلي تماما ، على نحو تتنكر فيه لكل الارتباطات الموضوعية للانسان بالعالم كما أصبح يمثلها المجتمع والتاريخ، ردا على نفس التطرف الروماني في تأكيد الارتباط الخاضع للانسان بالضرورة حيث يبدو الأمر ولاء كاملا للقانون الطبيعي ، ولم تكن المسيحية بهذا الا تقييدا للموقف بكل ثقله الاجتماعي والتاريخي ، فالتجربة الرومانية اذ تغفل الجدل بين الانسان والعالم وتدفع بحركة العالم الخارجى في ظل القانون الطبيعي فالمسيحية تغفل أيضا الجدل بين الانسان والعالم ولكن لتصل الى تجميد الداخل والخارج معا . . وما حدث أن سقطت أوروبا جميعها في حالة شلل هي فترة العصور الوسطى بكاملها تبعا لذلك .

ان المسيحية استندت في قيامها وانتشارها الى الوضع الاجتماعي والموقف التاريخي الذي خلقته التجربة الرومانية ، ولكنها في الوقت نفسه لم تحمل ردا على هذا الوضع .. كان ردها على الموقف بأكمله من حيث هو اعتداء على الانسان ، دون أن يتضمن ذلك مواجهة للصورة التي رسمها الرومان للمجتمع البشري حينها . وعلى هذا فان المسيحية طرحت مطلبا داخليا غفلا وتجاهلت تماما الموقف الخارجي بما وصل اليه حيث يمثل ثقلا رهيبا . وكان أن ترتب على ذلك أن التحمت حالة الواقع حينها وبشكل مرضي مع المضمون المسيحي وغرق ذلك بأوروبا الى ظلمة طويلة ، وخلال ظلمة العصور الوسطى هذه بدا عنصرا الانسان والواقع في حالة سكون .. سكون في الداخل والخارج ، الانسان والواقع كلاهما في سبات عميق وكل شيء ثابت ، ذلك الثبات الماثور الذي أعلنته علينا العصور الوسطى .

وعلى هذا فلسنا نقول ان مشكلة احالة الرؤيا الدينية الى الواقع كانت هي المشكلة وحسب .. فكما يمكن أن ندرك فالرؤيا المسيحية رؤيا تراجيدية أصلا ، ولكن لم تكن المشكلة أنها تحولت بالضرورة الى رموز وطقوس وأحيلت الى المستوى الاجتماعي للوجود الانساني ولكن المشكلة أن مضمونها في الانحالة الاجتماعية قد امتزج في وجدان المجموع بهذا التشكيل الأليم لواقع العصور الوسطى وأكد جانبه المأساوي رغم سكونه ، فكل منهما - المضمون المسيحي والواقع - أكد الآخر في غير صالح الانسان - فلي ظل حركة التاريخ - مجمدين من الداخل ومجمدين تأثيره على واقعه .. اللاهوت .. والاقطاع كل من جهة .

وفي هذا النطاق يظهر المسرح ثانية بعد اختفاء كامل أو يكاد ، يظهر بدءا من الطقوس الدينية . ولكن بأي معنى ؟ انه يظهر بالمعنى الذي أعادت به المسيحية الفن الى الدين ، بمعنى يؤكد نفس السكونية . فعودة الفن الى الدين من تصوير ومعمار وموسيقى وتنظيم جمالي بعدة كفيات تتم معها ممارسة الطقوس الدينية ، هذه العودة ليست بالمعنى القديم - ذاك الامتزاج التام والمحقق لتجربة جمعية مرادفة لتجربة الوعي الكاملة - أنها عودة تكشف عن الأزمة ، فليس ثمة امتزاج بين المفهومين ، ثم ان هذه الممارسة في ظل واقع العصور الوسطى لا تحقق تجربة داخلية ، وانما هي تحقق تأكيدا مستمرا للغيوبة الداخلية والخارجية وما يعنيه ذلك من سكون الوضع الانساني في تلك الفترة ، فتدخل الفن هنا ، يبدو كعامل مساعد على استمرار الغيوبة التي يحققها التقاء المضمون المسيحي بواقع العصور الوسطى الاجتماعي . بهذا المعنى يرتبط المسرح بالطقوس ، تعنى انه لم يكن مسرح تجربة داخلية وانما تأكيدا خارجيا عن طريق المضمون الأخلاقي .

ومع ظهوره داخل المعبد بصورة محددة ، فهو ينطلق سريعا الى الواقع العام كله ذلك لانه لا تناقض يحدث معه عزل داخل المعبد فالمسرح الفرعوني مثلا كان عزله داخل المعبد لوجود تناقض بين المضمون التراجيدي له والمجتمع الزراعي . لسكونه الذي ينتفى معه الجدل كما سنشير ، وأما هنا فلا تناقض لانه لا مضمون تراجيدي ولا خطر من خروجه الى الواقع كله ، فالواقع ساكن ولن يتمخض عن أي تفاعل مع المسرح بهذه الصورة كالذي حدث للمسرح في أثينا . وعلى هذا تطور الى ما يعرف بحلقات الأسرار ثم مسرح القديسين والمسرحيات الأخلاقية وكلها مجرد امتداد كمي في الواقع لنفس الهدف حيث لا تحقق أي تجربة داخلية تمس الرؤيا المسيحية حقيقة وإنما هذا الاطار الذي يحمل مضمونا أخلاقيا واضحا .

وأمام هذا الوضع يأتي رد فعل آخر ، ولكنه هذه المرة يأتي من الجزيرة العربية وذلك ما تمثله الحركة الاسلامية . فالاسلام ينبيء جوهره عن ردع واع على الموقف كله متضمنا التجربة الرومانية والتجربة المسيحية في ارتباطهما . فتبعنا للملابسات التاريخية على رأسها تأثير الفرس والرومان ، يقابل ذلك رد الفعل المسيحي في التقائه بالواقع الاجتماعي فيما حول الجزيرة العربية . أطلقت البيئة العربية بمقوماتها الخاصة ردا على الموقف .

(٤)

التجربة الاسلامية رد على اخفاقين

فقسوة هذه البيئة العربية وما توضحه بجلاء من صراع الانسان مع الطبيعة صراعا مريرا ، والاحساس بوطأتها وفرض نفسها على وعيه بحدتها المميزة للبيئة الصحراوية ربما يوقظ الاحساس بمعركة البقاء ونلاحظ أن ثمة ارتباطا بين ذلك ومولد الرومان مع قارق هو الفارق بين التجربة العربية والتجربة الرومانية . ثم اذ نجد ما تبع ذلك من ملامح مميزة للنظام الاجتماعي وقيمه ، فهو قد اتخذ تلك الحدة والصرامة التي ميزت صلة الانسان بالطبيعة ولكن بمفهوم غير ساكن ، ذلك أن هذه الصلة بالطبيعة والمجتمع البدوي تولد توترا مستمرا يبعدها عن أن تكون نفس المفهوم الساكن للتنظيم الموضوعي لصلة الانسان بالطبيعة والمجتمع ، ولذا فمع الحاح الضرورة على هذا النحو ، فشمة نداء داخلي مستمر وواضح يحده توتر دائم في قلب الحياة اليومية نفسها وما تتسم به من مغالاة شديدة في المغامرة والانطباع ومواجهة الموت مواجهة علمية تجسد أزمة داخلية حقيقية للقيم .

اذ تقابل هذا بالموقف التاريخي حيث يبدو اخفاق التجربة الرومانية والتجربة المسيحية معا نجد التقاء بما تعنيه الازمة العربية . فالفرس والرومان يقودان حركة حتمية للتاريخ ، ترجع فيها المسيحية أصداء غير مجدية ، والواقع الاجتماعي فيما حول الجزيرة العربية يكشف عن خذلان المسيحية لمعركة الانسان مع الضرورة وكل ما أثمرته حركة التاريخ بالنسبة لشعوب ومجتمعات كتلك المحيطة بالجزيرة العربية .

تبعا لهذا انبثقت التجربة الاسلامية لتضع اعتبارا كاملا لكل ما يثقل على الانسان من ضرورة وصراع خارجي وذلك في ارتباط بكيانه الداخلي وما يهدده من عزل لقضاياه الأساسية التي طرحتها في وقت واحد مع مواجهة المجتمع والتاريخ ، وذلك يعتبر محاولة لايجاد توازن بين مطلب الانسان الأول وصلته بحركة الواقع ، ردا على اخفاق التجربة الرومانية بتأكيداتها على الخارج والتجربة المسيحية بنفس التأكيد المتطرف على الداخل . ولكن تركة الماضي في ارتباطها باستمرار حركة التاريخ المحتومة - لم يصمد أمامها الجانب الداخلي في التجربة الاسلامية . . فالتجربة الاسلامية تخطت مفهوم التوازن في الواقع الأثيني بمواجهتها المباشرة للمجتمع والتاريخ . ولكنها تساوت معه في خضوعها ثانية لحركتهما في ثقلها الأكبر .

وتعود المبادرة الى حركة الواقع والتاريخ بما يبرز تناقضات الضرورة لتأخذ سطوتها ثانية ، وتجلى ذلك في انقضااض الطبقات التي نحاها الاسلام عن مكان السيادة في النظام الاجتماعي - انقضااضها على الحكم بعد فترة الخلفاء الراشدين ، وبدا جليسا بعد مقتل علي وبنيه واستيلاء بني أمية على ناصية الأمور . . وبدا أي اتجاه ستندفع نحوه الحركة الاسلامية ، فلم تعد التجربة الاسلامية بدءا من هنا محاولة لتشكيل العلاقة بين الانسان والعالم في ظل مركب داخلي وإنما أصبحت محورا لحركة التاريخ ، تقف وراءه الضرورة يمثلها الاقتصاد والسياسة ولا شيء غيرها في الجوهر ، وانفصلت بالطبع عن مصدرها الأصلي الذي أبرزته تجربة العالم السابقة له وعوقته في وقت واحد .

(٥)

الحركة الاسلامية التاريخية وبعث أوروبا

ونأتى لتأثير هذا على أوروبا وظهور التجربة التراجيدية الثانية . فما حدث أن الحركة الاسلامية بعدما أخذت شكل الحضارة العربية وزحفت على أوروبا . عملت على تنمية التناقض الساكن كما بدا في

٨٢٠

القرون الوسطى ليحل بدلا عنه تناقض حي فالخروج من العصور الوسطى قام على جانبين قدمتهما الحضارة العربية لها . يتمثل أولهما في تلك الدفعة الأساسية لحركة الاحياء التي اعتمدت على ما نقلته الحضارة العربية من الفكر اليوناني المهيء للامتزاج بمضمون الحركة الاسلامية وكان ذلك ايقاظا باتجاه للداخل واسترداد لفاعلية الانسان الداخلية التي تجمدت ، ولذا نرى أن هذا الارتباط الذي بدأ بالتراث الاغريقي واللاتيني بدأ مشحونا بتحد خفي تجاه اللاهوت بوجه خاص بوصفه مصدرا لتجميد الداخل . ثم تجاه الشكل الجمعي للسبب العميق الذي غرقت فيه أوروبا ، ولذا فكان يقف بالدرجة الأولى وراء الارتباط بفكر اليونان الطليق - مبدأ اطلاق وعي الفرد في العالم كله ، والارتداد الى الذات والاحساس الحقيقي بها من خلال إعادة فهم العالم والانسان ، بهذا المعنى كانت الحضارة العربية هي الدفعة الأساسية في الاتجاه نحو فك الحصار عن الحركة الداخلية المجمدة .

والجانب الثاني الذي خلق ما ندعوه بالتناقض المتحرك يتمثل فيما بدت عليه الحركة الاسلامية من ارتباط بحركة تاريخية تعدت مضمونها الأساسي فكانت بذلك أيضا دفعة أساسية نحو حركة خارجية جامحة ترتبط بالضرورة في مستواها الاجتماعي والتاريخي بالنسبة لليقظة الأوروبية .

فالسيدة الاسلامية على العالم بلغت في هذه الفترة مبلغا كبيرا ، وخلقت بمظاهر القوة استفزازا أخذ يتزايد لأوروبا . ويمكن أن نلمس بشكل مبكر مظاهر صراع سياسي يكاد يكون من جانب واحد ، فيلاحظ أن الفتوحات العربية قطعت الصلة نهائيا بين أوروبا وبين الصين والهند والملايو وقارة أفريقيا ، وأصبحت كلها مفتوحة أمام التجارة العربية فقط . وبالمثل أصبح البحر الأبيض المتوسط يمثل منطقة نفوذ خاصة للعرب وكما يقول ابن خلدون « بات الفرنجة عاجزين عن دفع سفينة واحدة في عرض البحر » وانقلبت مظاهر الحياة في أوروبا واختفت من أسواقهم جميع السلع التي كانت تستورد من الشرق ، وكانت هذه بوادر استفزاز حقيقي لاستعادة الحس الروماني بالتاريخ وغلبة الضرورة واتجاه هذا الاحساس بوجه خاص نحو التحدي الاسلامي .

ويؤكد هذا تفسير ما تعنيه الحملات الصليبية تفسيراً سليماً حيث لم تكن الا امتدادا لهذا الاحساس ورغبة في تأكيد انتقال المبادرة في حركة التاريخ اليهم ، ولكنهم اذ أدركوا أن مواجهة العالم الاسلامي عسكريا لم تيسر لهم بعد ، حيث بدت الروح العسكرية للإسلام ما زالت على قدر كبير من الوضوح ، تراجعوا وظلوا متحفزين بشكل واضح يؤكد

ذلك أنهم عندما داهمهم التتار لم يكن همهم بالدرجة الأولى أن يصبوا التتار بقدر أن يجعلوا هذه المحاولة في خدمة مواجعتهم للتحدي الإسلامي، ولذا فقد نفذوا فكرة عنت للبابا وملك فرنسا حينها وهي تحويل التتار الى المسيحية واستعدادهم على الدولة العربية مؤازرة لهم في مواجعتها . وبنفس الإحساس كانت الحماسة الشديدة للنقل عن الحضارة العربية في كل ما يؤدي الى مظاهر السيطرة لتبدأ بشكل فعال محاولة تجميع قواهم ماديا . فكما يرى جيمس طومسون أن الريادة والكشف الأوروبيين في القرنين الرابع عشر والخامس عشر كانت حركة واسعة صدرت في اعتماد كامل على أعمال الريادة والكشف والملاحة العربية ، وبالمثل كانت الحماسة في الأخذ بالتقدم في الرياضيات وباقي العلوم التي تتمشى وهذا الجانب، ثم اذ ننظر الى حركة البناء الاجتماعي الجديدة فنجد أنها جعلت لمفهوم (الحركة الانسانية) تأكيداً على الفردية بمعنى اجتماعي بحت ، يمثل امتداداً للجانب السابق على المستوى الاجتماعي حيث نشأ معه ما يسميه فرديناند سكيفل « عصر الرجال الأقوياء » على رأسهم الرأسماليون الأول « التجار المغامرون » وكان ذلك بداية لدفعة واسعة في حركة الواقع الاجتماعي يتجسد معها نفس المعنى السابق . وبنفس المعنى السابق أيضاً نمت السياسة وأصبح العصر تدريجياً عصر السياسة والمؤامرات والأطماع .

ووصل الأمر بذلك الى أن بدا هذا التناقض المتحرك الذي دفعت اليه الحركة الإسلامية ، بدا ونداء الخارج أكثر قوة من نداء الداخل وتبعاً لهذه الملامسات التي لا تنفي في النهاية أننا ازاء واقع مفتوح ومع محاولة شكسبير نجد تحقيقاً متكاملًا للتجربة التراجيدية بوجه خاص تجهل منها نافذة على فترة عصيبة تنبئ باندحار ما ، ليست فترته هو فقط وإنما فترتنا نحن وموقفنا الراهن بتنبؤ قاس وهي أيضاً تمثل أهمية خاصة بالنسبة لواقعنا العربي في ارتباطه بالموقف الحضاري الراهن .

_____ الفصل الرابع _____

« التجربة الشكسيرية ومدخل الأزمة »

(١)

صفحة شكسبير في موقف مفتوح

النظر الى حقيقة اليقظة في مسرح عصر النهضة يوضح أننا بازاء موقف مفتوح لم يتشكل على نحو نهائي وتعمل فيه اشواق غامضة ومتناقضة يمثلها ما اشرنا اليه . فالنهضة في المسرح مبدئيا ارتبطت بحركة الاحياء وما أحدثته من رجوع الى التقاليد الكلاسيكية - كما عرفوها - ولكن هذا الرجوع بدا شكليا وغير مؤثر ، بل ومعوقا لتفاعل آخر ، هو ما تحقق في المسرح حينها . فالتقاليد الكلاسيكية انما تفترض حالة من الثبات ، وهو عكس ما يميز الواقع كما نقول ، ولذا فان الواقع بغليانه رفض هذه التقاليد بما حققت أو رفضها وحقق شيئا آخر . فقد بدأت اليقظة بالمسرح الايطالي ثم الفرنسي ثم الاسباني وانتهت الى المسرح الانجليزى لتصل الى هذه النتيجة .

فالمسرح الايطالي والفرنسي لم يشعرا شيئا ذا بال ولم يجدا أى امتداد حقيقى وفشلت بالفعل حركتها وذلك لانهما ارتبطتا ارتباطا وثيقا بالتقاليد الكلاسيكية ، واذا ننتقل لاسبانيا نجد أن الأمر يختلف . فيقدر ما كان يتسم به بناء المسرح من حرية حيث بنى على نظام الفناء المكشوف بقدر ما كانت المسرحية تمثل هذا الانطلاق وتستند الى نفس الحيوية التي يتميز بها الواقع حولها في هذا الوقت ، وكذلك نرى ثمرة واضحة وتفاعلا حقا . لقد أخرج لنا المسرح الاسباني لوب دى فيجا وكالدرون ثم حشدا من ذوى المواهب استمروا بحركة المسرح فى تفاعل لفترة طويلة .

ثم أتت فى النهاية حركة المسرح الانجليزى وجمعت بين ما يمثله المسرح الايطالي والفرنسي من جهة والمسرح الاسباني من جهة أخرى ، اتجه نحو التقاليد الكلاسيكية واتجه نحو الواقع المتوفر تمثله حركة

المسرح الشعبي ، ولقد دارت المعركة بين الطرفين ونال المسرح الشعبي من الهجوم قدرا بالغا من قبل أتباع الكلاسيكية ولكنه سرعان ما نمت حركة المسرح الشعبي وتنحى الاتجاه الكلاسيكي ، وحدثت عملية مد هائلة بطاقة من الكتاب الشباب بدأت واضحة بفتى فى الثانية والعشرين من عمره - روبرت جرين - وانتهت الى شكسبير وبهذا المعنى يبدو ثمة موقف مفتوح يجمع كافة العناصر التى أشرنا اليها ، يمثلها وضع المسرح على هذا النحو .

شكسبير اذن خرج من هذه الحركة ، وهى ان قلنا انها النتاج الحقيقى لموقف مفتوح وغير محدد فلسفيا نريد أن نصل الى أنه موقف يمكن أن ينتج مباشرة مسرحا تراجيديا ، انه فقط مسرح يعبر عن طبيعة الموقف ، ولكنه فى الواقع لا يجد من الموقف ما يساعد على تشكيل تجربة تراجيدية . ان كفة الضرورة فيه راجحة كما نقول ولذا فان الموقف رغم قابليته للتفاعل فهو بشكل مبدئى لا يؤدى الى تجربة تراجيدية ، وانما يمكن أن يعكس فى حيوية ملامح التوتر القائم وملامح الخطورة كما يمكن أن نلاحظ فى انتاج مارلو ، لذلك فنحن لا نستطيع أن نقول ان شكسبير مجرد امتداد لحركة المسرح الشعبي وانما نقول ان هناك علاقة بينهما أقرب الى صفقة أراد أن يصل شكسبير معها الى تحقيق تجربة تراجيدية متحايلا على الموقف .

تلك على ما نعتقد هى الحقيقة التى على أساسها نرى المنطلق الذى بدأ به شكسبير تحقيق تراجيديا بأبعادها الكاملة وسط هذا وعلى أبواب عصرنا نحن وذلك مع تأكيد واضح لكل ما يمثل الموقف حينما يرجحان كفة الضرورة من خطر .. وهذا ما يعنى موضوعيا الاستمرار المحتوم لحركة التاريخ وجعل التناقض بين المطلب الشمولى وحركة الضرورة مجرد تناقض ثانوى .. ثم يسقط ذلك فى الخلفية العدمية فى نهاية الأمر كما سنوضح .

وباختصار نقول ان شكسبير قبل من المسرح الشعبي كل شيء - بالتقريب - ليخضع كل شيء بالتالى لتجاوز الموقف وتجسيد رؤياه التراجيدية ، والمنطوية على ملامح الموقف فى وقت واحد ، وما ينبىء به لنا . وبالنظر الى ما قبله شكسبير بشكل أساسى من المسرح الشعبي ، وما قدمه ليتجاوز الواقع - ونعنى بذلك مبدئيا استعصاءه على قيام مواضع تصل الجمهور بالرؤيا - فنحن نجد قبوله الميلودراما ثم الموضوعات ذات الاطار الروائى الفضايف ، ثم مقتضيات المبنى المسرحى وأسلوب العرض فى تأثيرهما على النص المكتوب اننا نجد يخضع الجوانب الميلودرامية والاطار الروائى ليجعلهما جانبا من المواضع التى تصله

بالجمهور ويحقق من خلالها الرؤيا التراجيدية ، وهو يخضعهما لصياغة محكمة كثيفة من الدراما ، ثم هما في النهاية يخضعان عنصريهما لايقاع الرؤيا ، ثم يمتد حله لمشكلة المواضعات الى مبنى المسرح وطريقة العرض فيه ، فمبنى المسرح كان أقرب الى حانة وأما المنصة فقد كانت عبارة عن منصة مكشوفة ثم مسرح داخلي من جزأين علوى وسفلى وكلها تفتقد الناظر ، وهي تحمل بوضعها ذلك علاقة لامتناهية بينهما وبين المتفرج يقوم خيال المتفرج بالدور الايجابي في هذه العلاقة ، كانت تتخذ مبدئيا نوعا من التجريد ، يمنحه خيال المتفرج الحياة .

فواجهة المسرح ترمز الى القلعة والعرش وقوس المنصر والمذبح والقبر ، ثم يمثل المسرح على نحو ما أشرنا العالم مصغرا فلم تكن تسميته بمسرح الكرة الأرضية The Globe مجرد اسم بل كانت تعنى هذه العلاقة ، والى جانب ارتباط هذه بالنص فى اشتماله على الميلودراما والاطار الروائى الذى يحدد حرية فى الزمان والمكان - فان ثمة تأثيرا آخر وهو على طبيعة الشعر فالشعر هو الذى يقوم بمساندة المتفرج فى عمله التخيل مع العرض ولذا فانه كان يتسم بنوع من الاستقلال والغنائية والتزويق البلاغى المصطنع ليؤدى دوره مضمونا وواضحا مع خيال المتفرج ، ويقبل شكسبير هذا كمواضعات ويتم الخلق لديه فى اطار هذا ولكن مع اخضاعه فى النهاية للدراما كما صاغها ولايقاع رؤياه ونسيجها ، ورغم أن الشعر لديه فى أكثر من عمل ظل يحمل نفس السمة البلاغية الا أنه أخضعه لتجربته الخاصة وجعله يتآزر مع باقى المقومات للتجسيد فى الوقت الذى يحظى بنفس المكانة التى يحظى بها فى المسرح الشعبى ويؤدى نفس المهمة للعرض .

واذ نشير الى خضوع هذا لمشكلة المواضعات فعلىنا أن ندرك أنها تنطوى على دلالة أساسية . ان جوانب الميلودراما والاطار التاريخى بشكاه الروائى وتفاصيله التى نراها بمسرح شكسبير ، انما تحمل دلالة على الواقع نفسه الذى يريد شكسبير أن يتجاوزه ، وتشير الى سطوته من جهة وشدة توتره التى ستتجلى من خلالها ثورية شكسبير من جهة أخرى ، لقد كان التحام الميلودراما والاطار الروائى التاريخى بتفاصيله فى الرؤيا التحاما حقيقيا وصادقا كما حققه شكسبير انما يعكس معنى جوهريا مع حل مشكلة المواضعات ؛ اذ هو دلالة صادقة فى ذاتها على جذب للخارج بخطورته المائلة فى واقع عصره ، وبمعنى عام ايماء الى حركة متوازية بين الانسان والواقع . ولذا فما سنلاحظه من مستويات متعددة كل منها يحيل الى الآخر خلال بناء كئيف ومعقد انما نتج عن الجانبين معا حل مشكلة المواضعات بتلك الصفة مع المسرح الشعبى فى الوقت نفسه ما يمثل ذلك

من احتضان أزمة الواقع غير المتوازن وغير المتسق بالنسبة لمطلب الانسان ويمكن أن يتمثل ذلك في مشكلة المواضعات بشكل مباشر ، فيلست الميلودراما اذن وليس الاطار القصصى بتشعبه والتوائه وفضاظته وغرابته في أكثر الأحيان الا وجهها - وهو يبدو مباشرا أحيانا - لعالم الضرورة والقوة كما طرحه عصر النهضة في أحد جانبيه والذي أصبح الحركة الرئيسية تماما فيما بعد .

(٢)

الاختلاف الأساسي

ان ما نجده في الحقيقة هو عدم اتساق بالفعل بين التجربة البشرية العامة في تراجيديات شكسبير وبين الرؤيا التراجيدية كما يعرضها - وذلك قول حاسم في أزمة الواقع . اننا كما سنلاحظ في المثال الذي سنسوقه عن التجسيد الشكسبيرى والأزمة معا ، ان ثمة انفصالا في التجربة الانسانية بين وعى فردى وواقع انساني عام ، بعكس ما نرى في التجربة اليونانية حيث الرؤيا متصلة جذريا بالمجتمع والوضع في مجمله ، وحيث البطل مجرد بؤرة للرؤيا ، واختلافه عن الآخرين ليس في جوهر ارتباطهم جميعا . لدى شكسبير نلاحظ للوهلة الاولى الانفصال بين شخص واحد هو البطل وبين الجميع ، انه يتميز تميزا شديدا عن الآخرين وتحدده شدة بالغة في المعاناة تفترق به عن الباقين تماما وبذلك يبدو البطل بمثابة عملية تجاوز للواقع من قبل شكسبير ولنا فيبدو هذا الافتراق هو المنطلق المبدئي نحو تحقيق تجربة الوعي التراجيدية وبدءا من هذا نجد أننا بازاء تجربة تتسم بعنف شديد وتعقد شديد ، فالالتحام يتخذ ضراوة صدورا عن هذا التفاوت ، وصدورا عنه أيضا نلمس أن معركة الشر ليست كما تبدو في التراجيديا اليونانية لقاء طبيعيا بتجربة الانسان الحتمية في مأساويتها - في الاطار الجديد للتجربة الانسانية - وتجاوزها ، بل انه لقاء عنيف يحمل في ذاته شيئا من الغرابة ، ثم ان التفاوت نفسه يؤكد عليه بطريقة عنيفة ، فهو قد يبدأ ببطل أحرق أو شريح - عكس ذلك القدر من الجلال الذي يحيط أبطال التراجيديا اليونانية مبدئيا ودون تطرف - ثم هو يمضى لينتزع لهم ما يميزهم عن الآخرين بصوت مسموع وحده خلال تجسيد الرؤيا ، وفي حالة من الادهاش لا نجد ما يماثلها في التجربة اليونانية وبشكل عام نجد ان هذا التفاوت يؤدي الى مواجهتنا بشورية بالغة ، هي في الحقيقة ثورية الرجل الذي يحس بشيء غير عادي حوله ، بل يحس بالخطر .

فالحقيقة الأوسع مما قلنا عن الصفقة بينه وبين المسرح الشعبي هي أن البدء لديه أساسه صفقة مع عصره نفسه فهو يحتضن واقعه المفتوح دون التعرض المباشر له - للسياسة ولل فردية ، بمعناها المتصل بحركة التاريخ الذي مهد للثورة البرجوازية ولل رأسمالية وملامح سطوة الضرورة بشكل عام - يحتضن واقعه هو ويتجاوزته تأثرا يشير خلال لجأ عظيم الى وجه لانسان مهدد بالغرق .. وكان هذا كله مبعثا لخصوبة بالغلة لم تيسر للتجربة اليونانية لأنها ثمرة جديدة للخطر ، وموقف ثائر ذو وعي هائل على أبواب عالم غامض مريب .

ونحن اذ نشير الى مثال للتجسيد التراجيدي لدى شكسبير فنحن نود أن نستخلص بشكل تلقائي شيئين ، أولهما التأكيد على الجوهر التراجيدي والافتراضات الأساسية التي طرحتها التجربة اليونانية وثانيهما تبين أزمة الواقع كما بدت أمام شكسبير تمهيدا لأن نراها كما تطورت وشكلت أزمة معلقة أمام الانسان والتراجيديا ثم اننا اذ نستفيض في هذه المحاولة فلأنها في النهاية لها صلة بواقعنا من بعض الجوانب على نحو ما سنصل . واذ نختار هاملت هذا المثال ، فهو أوضح تجسيدا لذلك فيما نعتقد ، ثم هو أقرب الى أزمئنا مع التراجيديا بشكل غريب ثم لنلاحظ اننا سنلتقى به فعلا في النهاية لدينا نحن في واقعنا العربي الراهن ، خارج أزمة التراجيديا المعاصرة في أوروبا كما سنوضحها .

وقبل أن نعرض لهاملت نود أن نشير الى امكانية نوع من الادراك التلقائي للجوهر التراجيدي لديه بعيدا عن الكثير مما أثير حول هذه النقطة نظريا . فشكسبير أكثر من غيره قد أخضع لمفهوم « السقطة » والقدر والكثير مما قيل غيرها - مما طرحناه نحن جانبا - واذ تجد هذه التفسيرات كلها ما يساندها بشكل أو بآخر في أعماله فهي أيضا تجد ما يفند لها في أعماله ، وثمة محاولة قام بها برادلي فند فيها هذه المحاولات كلها وببساطة وبشكل معقول ولكنه انتهى بعد ذلك الى أن المسألة يكتنفها الغموض الا في ظل افتراضات أخلاقية ميتافيزيقية مسبقة ، وهذا كله انما يعود بنا الى الجوهر التراجيدي كما سنوضحه ، وهو ما يدعونا أيضا الى أن نشير الى حالة من الادراك المباشر قبل أن نعرض بالتحليل لهذا الجوهر كما يتأكد بجلاء مع الافتراضات الأساسية لدى شكسبير . وكل منا عندما يتاح له أن يتمثل كل من مكبث وعطيل وهاملت باعتبار كل منها بؤرة رؤيا ، سنجد مبدئيا ودون أن نكون مخطئين أنه - يواجهوننا وأحداهم مجرد وغد والآخر أحق والثالث متهافت ولكننا اذ نمضي مع كل منهم في رحلته كاملة فسنجد أن هذه التفرقة بينهم تبدأ في التلاشي . ونبدأ ندرك مكبث على أنه أكثر من كونه مجرد وغد ، انه يبدو وبعدها نمضي معه محتضنا للشر احتضاننا كليا يسعى ليؤكد كحقيقة كاملة وكمعنى ويبدو عطيل

أكثر من مجرد أحقق ، إذ أنه إنما يواجه العالم بأسطورة عن الحب وأسطورة عن الحرب ولا يقبل سواهما ملجأ للحرية وللقيمة رغم أن العالم دون ذلك . ويبدو هاملت أكثر من مجرد متهافت وأن ما به يبدو مصدره مختلفا كما سنوضح ، وبمزيد من الاقتراب معهم فى رحلتهم ندرك أن ثلاثتهم يواجهون شقاقا مع العالم على مستوى الجوهر . . . أنه وجود مكثف ، تجسدت مع معاناته الشديدة ملامح الوعي فى جوهره ومطلبه الأولى ، ونحن معهم فى معاناتهم نواجه تحديدا أساسيا مفتوحا ، هو هذا الشقاق مع العالم ، فالشقاق إذ لاح منذ البداية كما واجهه هاملت أو تفجر بعد التحام بالعالم كما لدى مكبث وعطيل فهو مفتوح بالمعنى الذى يكمن فى الوعي ، أى أننا نجدهم يرفضون أى حل جزئى له ، يرفضون نسبية الأمور فى العالم حولهم وينزعون لموقف كلى حتى ولو كان تأكيد الشر كحقيقة غير متناقضة ولكنها كما أدرك مكبث متناقضة ولذا كان عليه أن يتحطم ويظل التحدى مفتوحا يحتتم المأساة . . يمثل ما أدى التناقض فى مواجهة الشر مع الآخرين الى نفس الحتمية . . ونحن نجد أن ثلاثتهم يخوضون رحلتهم من خلال عالم عار كما أظهرت تراجيديا أوديب – الأرضية الأساسية للتجربة الانسانية – عالم عار يطرح عليهم مشكلة حريتهم ومعنى وجودهم ومقوماته . . . دونما نسند ، ولذا فلم يكن العالم عصى الملامح – على هاملت وحده ، إنما هذا ما يبدو محيطا بمكبث وعطيل وأساسا لمعاناتهما وأزمتهما ، وأساسا فى نزاهتهم جميعا مع الشر ، فلسنا نجد فى موقفهم أى جوانب تقريرية لا شىء محدد سابقا ولا شىء محدد أمامهم حركتهم فى اتجاه مجهول ، وهم بذلك امكانه غير متحققة – الانسان نفسه وبالفعل – امكانية مبهمه مثل ابهام العالم الذى يواجه وعيهم وارادتهم ، وإزاء هذا لا نجد منهم الا اصرارا على مواصلة المرحلة دونما مهادنة أو ارتماء فيما هو دون مستوى الشقاق . . . رغم الظلمة فهاملت يصر على أن يكون الفعل الذى يتخذه مرادفا لوضوح كامل . من العالم تؤكد حريته معه ويستند الى قيمة ومعنى لكل شىء ، وعطيل لا يرضى بديلا عن الحياة بغير أساطيره النقية عن الحياة . . . ومكبث قبل الشر حقيقة سوية مكتملة تعطى معنى – محددا مطلقا غير متناقض – لعلاقة الانسان بالعالم ومع التناقض الذى يواجههم جميعا . . . التناقض الذى لا يحل ، يبدو فى النهاية أن الشىء الأقرب إلينا تماما هو ما يجمع ثلاثتهم ويجمعنا حولهم . . فى تجربتهم – انهم فى منطقة واحدة كثيفة فى أعماقها نواجه بالنسيج الثورى للانسان نزوعه للمفارقة فى اتجاه مجهول أبدا فيه مأساته ، حيث تبدو محاولة الانسان ممجدة ويبدو الأمر معركة أشرف ما فيها هزيمة الانسان وحيث تضىء الفجيرة بالبعد المصيرى ، وجلال المعاناة . . . ولنحاول الآن أن نتبين بشكل محدد من داخل التجربة هذا الجوهر كما يتبدى لنا مع تتبع الافتراضات الأساسية فى التجسيد التراجيدى – خلال مسرحية هاملت . . وذلك بتجسيد ووضوح كاملين

لم يتوافقا في تتبعنا للبداية لدى اليونان وان كان الأمر في إطار نفس الافتراضات الأساسية التي طرحتها التجربة اليونانية ، ولسوف تحقق لنا المحاولة أكثر من هدف على أية حال .

(٣)

هاملت « أ »

ان النسيج الجلى لحدث رؤيا هاملت التراجيدية يتمثل في مستوى أولى للصراع ، يبدو في القصة نفسها ، فالقصة تحدد طرفي الصراع على أنهما هاملت والملك ، والقصة تتخذ حركة روائية واضحة لهذا الصراع يمكن أن نتبعها في خطوط بارزة . فهاملت أمير الدانمارك مكلف من قبل شبح أبيه الملك ، بالثار من عمه الذي غدر بأبيه وقتله واستولى على عرشه وزوجته ، وعندما يكشف الشبح لهاملت عن هذه الخيانة ويطالب بالثار يبدأ الصراع على هذا المستوى - فهاملت يتظاهر بالجنون من جراء فشله في حب أوفيليا ، وينجح في التفرير بجاسوس الملك بولونيوس ، ولكن الطرف الآخر في الصراع - الملك - يرتاب في تعليل بولونيوس ويرسل الى هاملت صديقيه القديمين روزنكراتس وجيلند شترن ، ولكن هاملت يخيب أملهما في كشف حالته ، ويبدأ في تدبير حيلة تعري الملك ، تلك هي تكليف مجموعة من الممثلين حضروا الى القصر باعداد مسرحية تعرض خيانة مشابهة لخيانة الملك ، ولكن قبل التمثيلية يكتشف الملك وهو يتصنت على هاملت في حديثه الى أوفيليا أن الحب ليس سبب تغيره ، ويتشكك أكثر في عدائه له ويعقد العزم على ارساله الى انجلترا ثم يأتي منظر التمثيلية لكي يحقق انتصارا لهاملت هذه المرة اذ يكشف الملك عن نفسه دون وعي ، وتتبع فرصة لانتصار نهائي اذ تتاح لهاملت لحظة لقتل الملك وذلك بعد منظر التمثيلية مباشرة ، ولكننا نجد هاملت يحجم عن قتله وهو يراه يصلي ، ثم ترجع كفة الملك أكثر ، اذ تتاح الفرصة أمامه بعد ذلك مباشرة كي يحقق رغبته في ابعاد هاملت عن المملكة وذلك حين يقتل هاملت بولونيوس عميل الملك - عن غير عمد - وهو يتجسس عليه في حديثه مع أمه - ويرسل هاملت فعلا الى انجلترا مع صديقيه ، ومعهما خطاب فيه توصية بقتله ولكن سرعان ما ترجع كفة هاملت ثانية ، فهو يكتشف الأمر ويودى بحياة المبعوثين ويعود الى الدانمارك ، وتكون أرفيليا قد جنت وانتحرت بعد مقتل أبيها بولونيوس ويكون أخوها لايرتس أخذا في انتظار هاملت للانتقام ، وذلك بعدما هياه لذلك الملك عندما عرف بنجاة هاملت بل وتراه يدبر مؤامرة مع لايرتس هذا للقضاء على هاملت

دون متاعب ، ويمضى الصراع حتى النهاية ليقضى على طرفيه معا الى جانب
الأم ولايرتس .

هذا هو المستوى الأول للحدث ولكي ندرك ما يحيل اليه فتلك هي
الرؤيا ، وهذا هو الالتحام الحميم بين كافة المقومات فى التجربة ، ولنتتبع
ذلك باكبر قدر ممكن من الارتباط - بكافة المقومات ، واذا نتابع الأمر
فى اطار الافتراضات - الأساسية والجوهرية عن التراجيديا كما طرحتها
التجربة اليونانية وذلك بدءا مما يميز التجربة الشكسبيرية هنا أساسا
وهو الانفصال بين البطل وباقى الشخصيات الانسانية فى عالم الرؤيا .
تبعا لما أشرنا ، ولذلك نبدأ بالنظر وبشكل واسع الى هاملت نفسه من
جهة ثم باقى الشخصيات منتقلين الى كافة الافتراضات .

حينما حاول برادلى أن يستخلص السمات الداخلية لشكسبير نفسه
ومدى اتساع رقعة تجاوبه مع الواقع والطبيعة فى علاقته العادية بهما فانه
لا يجد سوى هاملت مقياسا لشكسبير ، ولكن ليس هاملت التراجيديا . .
انه بالقدر الغالب لهاملت ما قبل التراجيديا ولذا يتحدث عنه على هذا
الأساس مستخلصا بشكل دقيق هذه السمات التى كانت تميز هاملت فى
صلته بالواقع قبل أن يخوض رحلته معنا ، تلك السمات التى استخلصها
من العمل نفسه والتى مازالت ممتدة بشكل مختلف فى الرحلة . . يقول :
« كان حقا مخلصا وذا طبيعة صريحة حرة ودمت الأخلاق متواضعا
ولكنه لم يكن يتوانى فى ابداء الاستياء من النميمة أو الايذاء كما كان
ذا مزاج حاد ولكنه غير سوداوى ، وكان المحب لصديقه والى جانب ذلك
ننذكر طربه الشاعرى بجلال الأرض والفضاء وبمواهب الانسان العجيبة
وميله الشديد الودود نحو كل ما هو نبيل أو جميل فى الطبيعة البشرية ،
وميله الى أن يحلم ويعيش فى دنيا الخيال وتعرضه للانفعال الشديد
المفاجىء ، واعجابه بالناس الذين يمتزج معدنهم وحكمهم على الأشياء أحسن
امتزاج ، وتأثير تجرد من الغرور تأثيرا طاغيا عليه ، وحزنه وعنفه وحدته
وتهكمه . . كل هذا وأكثر منه . . كحساسيته الشديدة نحو الواجب
وشوقه الى الاستجابة اليه وأكثر من ذلك خلال الصغيرة ، مثل التجائه
الى الموسيقى لتهدئة ثائرتة ، أو شعوره من ناحية بأن الفلاح لا ينبغى له
أن يمشى خلف نديم الملك مباشرة ومن ناحية أخرى بأن النديم مرتع خصب
للقذارة . . »

اننا باختصار أمام طبيعة غير فاسدة . استعداد للنقاء يقوم على تحرر
من أى ضغط - وهو نفى الافتراض المجرد الذى تعنيه بداية جديدة للانسان
فى عصر النهضة - واذا نجد أن هاملت بوصفه أميرا قد أتيج له أن يحتفظ.
لفترة طويلة بهذا الاستعداد بحيث لم يكن ثمة دافع ليلتحم بالواقع ، الى

أن يموت أبوه - اذ ترى ذلك فنحن نسمع بالفعل على لسان أوفيليا حديثاً يوضح أنه بهذا الاستعداد ودون وقوعه تحت أى ضغط من الواقع حوله يتاح له أن يقيم علاقة طيبة مع العالم والآخرين ، بحيث تعنى هذه العلاقة نظاماً للعالم فى عينيه ، نظاماً له مقوماته وله وبالتالي معناه وبالتالي أيضاً تتاح معه فرصة حقيقية ما تعنيه الحرية فى ارتباط - تحقيقها بالقيم والمعنى . تقول أوفيليا حين تسمح هاملت يلعن الحب والمرأة فيما يشبه الجنون : -

« أى عقل نبيل هذا الذى سقط .. ان له من النبل عينيه ومن الجندى سيفه ومن العالم لسانه . مطمح الدولة اليانعة وزهرتها ومرآة الذوق وتمثال الأناقة ومحط جميع الأنظار .. قد سقط وتحطم » ..

هذا هو هاملت ما قبل التراجيديا . وعلى هذا النحو يواجه بعد موت أبيه بموقف غريب من أمه .. تلك التى كانت متعلقة بأبيه أيما تعلق ، وفية له .. لم ينقض شهر واحد واذا بها تزوجت العم وهو رجل لا يكن له احتراماً ، ولا يبدو من وراء هذا الزواج سوى رغبة بهيمية غليظة .. ان الأمر يبدو مرعباً لمثله ، انه يتعدى حدود اتساقه مع العالم . بذلك يبدو لنا نوعاً من الصدام قد بدأ بين صورة العالم كما تبدو فيما ساف - حب أمه لأبيه ووفائها ومكانتها من نفسه كان وجهها لهذه الصورة وأمرها واضحاً يعتمد على باطمئنان - وصورة العالم كما بدأت تلوح على نحو مغاير - أمه فى هذا الموقف .. فهل يبدو صدى ذلك لديه مجرد الغضب أو النزوع ؟ .. ان ما يبدو ويكشف عن خطورة فيما يمكن أن يترتب عليه أى صدام بين هاملت والعالم ، اننا نلمح استعداداً لتصدع كلى وليس أقل من ذلك ، اننا نجد منه فى هذا الموقف حنيناً الى الموت ومباشرة .

« ليت هذا الجسد الصلب يذوب ..

فيسيل ويستحيل الى ندى

بل ليت الآله السرمدى لم يجعل شريعته تحرم الانتحار

يا لله من تقاليد هذا العالم جميعاً ..

كم تبدو لى مضجرة .. متبذلة .. تافهة .. عديمة الجدوى قبحا لها ثم قبحا ، ان هى الا حديقة لم تنق أشواكها ينمو فيها النبات مع الشوك ..

ولكن لا يستشرى فيها الا القبيح والضار .. ،

الصورة كما يبدو تنسحب على علاقته المتماسكة بالعالم ككل ، وتؤكد أن هذه الكلية جوهر فى ممارسته وجوده ، وفى هذه الحالة يتلقى الصدمة الحقيقية التى تهيل العالم تماماً فى حالة من ركام - يأتية شبح أبيه

ويحدثه أن أمه زانية .. ان عمه قاتله .. وعرش الدانمارك اذن تلفه الجريمة ، وكل ما يجرى حوله في الدانمارك انما يستند أساسا الى خديعة قدرة ..

وهنا لا نسمع وعيدا ولا تهديدا بالثأر - رغم أنه يقول كلمات تعنى هذا أمام آبيه - وانما نسمع من خلال موقفه ككل هنا صدى مروعا لانهيار داخلي كامل ، حيث يبدو للعالم وقد سقط في هوة عميقة مظلمة .. لقد انتهى وفاقه مع العالم واختفت ملامحه تماما أمام عينه ، وعليه ان يعيد رؤيته من جديد ، اذا ما أراد الرؤية . ذلك أن ما نراه ليس بمجرد شك في أمه .. بل تفحة من الشك انسحبت على كل ما هو كائن وكل ما كان ، وبدا العالم في حاجة الى بناء من جديد .. وذلك منطلق الرحلة مع الظلام والكون المفلز ، وكما يتكشف لنا مع عذابات هاملت ..

وهنا .. هنا وفي نفس اللحظة التي يتهدم فيها العالم تلقى على عاتقه تبعة اتخاذ فعل . القصاص أو العدل ؟ فماذا يعنى القصاص الآن والعالم قد اختفى بنيانه ونظامه ومعناه ؟ أن يتخذ فعلا ما فهو أن يستند الى معيار للخير والشر يحددان ملامح العالم - ولكن الارتطام أودى بلامح العالم وعليه أن يعيد رؤيته من البداية تماما .. أن يعيد البناء من ركام ، أن يعيد النور الى ظلمة شاملة سقطت على العالم أو سقط فيها ، فزاء هذا العالم الذي هبط في هاوية من الشك بلا قرار - حيث نتعمق ذلك كلما توغلنا مع هاملت - ازاءه يبدو كل فعل وكل حقيقة موضع تساؤل وحيرة شديدين ، والشر مبهم والخير لا ملامح له ولا فاصل ولا ادانة .

ان ما يحتاجه اذن قبل أى شيء هو أن يستعيد نظاما للعالم ومقياسا لما يبدو شرا وما يجب أن يكون الخير ، ولكن تلك عملية بناء مستحيلة استحالة اتخاذ فعل على أساس ، فهنا علاقة جدلية بين اتخاذ الفعل وبين عملية بناء العالم ، كل منهما يؤكد استحالة الآخر . اننا نجد هنا بديلا عن منطق الأسطورة الذي حدد لنا مبدئيا الطبيعة الجدلية لدور الفكر في الرؤيا ولايقاع والجوهر التراجيدي عامة كما بدا ذلك في المحاولة اليونانية، هذا البديل هو افتقاد المنطق السببي ، فهو الذي يقيم هذه العلاقة بين حتمية أن يتخذ فعلا وهو القصاص وبين حتمية أن يقيم نظاما واضحا للعالم يستند اليه في هذا الفعل ، ومقياسا على الوضع اليوناني فهي تلك العدالة المستحيلة ازاء الشر دون تحديد .. دون مصدر ، ودون ادانة محدودة وحيال معيار مفقود لأي شيء .

هل قتل الملك أو قتل أمه هو الرد الحقيقي على الموقف ؟ ان ما يواجهه هاملت وما يواجهنا به هو عالم افتقد المنطق ، عالم تشمل كل دقائقه حالة تأرجح دائمة ، وهو مطالب في مثل هذا العالم أن يحدد طبيعة

الفعل الذى يجب أن يتخذه وقبل ذلك عليه أن يحصل على اداة واضحة لمن يستحق الادانة . . ان الشيء الواضح هو الاحساس بوطأة ثقيلة هائلة للشر ، وما الذى بعد ذلك واضح ؟ وحين يضع نفسه مسئولاً ازاء هذا الشر الذى تفخر حوله فى الأرض - والسما فأتى مسئولية هى ؟ واى فعل يمكن أن يكون مرادفا لهذه المسئولية ؟

ان هاملت كما سنرى يؤكد لنا الطبيعة الجدلية المفتوحة للتجربة الانسانية ولدور الفكر فيها ، بنجريدتها أمامنا من المنطق ووضعها متارجحة أمام الشر يعصف بها فى الوقت الذى أخذ يعصف به معها .

ان هاملت فى الحقيقة يرتد مع بداية الموقف الى أصل الوعي الذى لا يعرف الا التوتر بين ما هو كائن - ويتشمل فيه الاظلام والنقص والعجز - وبين النزوع لمخرج مجهول هو المقياس المفقود أبدا .

وهاملت لا يطرح على نفسه السؤال كما نطرحه نحن ، ان الشيء الأساسى أن التناقض متلاحم داخله تلاحما كاملا ، وكما نشير بالنسبة لنجوه التراجيدى وتجربة الوعي فان المعاناة تستند الى النسيج الشامل للوجود ، والبعد الفكرى ملتحم بالتجربة الفنية أيضا بهذا المعنى ، فليس الأمر بالنسبة لهاملت قضية فكرية مطروحة عليه كما صورت بالفعل بعض المحاولات النقدية ولذلك فان السيل الهائل من الفكر ليس فى ذاته بل هو وجه للمعاناة والتلاحم عضوى بين التناقض ، ونحن نسمعه بالفعل ينسأل فى منتصف المسرحية تقريرا وفى مواضع غيرها - يتساءل بصدق لماذا يحجم عن الثأر وما الذى يمنعه .

« لست أدري لماذا ما زلت حيا لأقول هذا الأمر يجب فعله . . ولدى الحافز والارادة والقوة والوسيلة . . » .

وهو لا يدري فعلا ، وتبعاً لهذا التلاحم تتابع حركة هاملت مع الموقف ، وهى حركة التناقض الأساسى المشار اليه .

فمشهد الجنون - مع أوفيليا - والذى حقق فيه نجاحا على المستوى الأولى للصراع - وذلك أنه غرر بهم - هذا المشهد نجده منظويا على التناقض ويمضى به ، نعى استحالة الفعل والالتزام به . لقد سبق ذلك موقف أوفيليا منه ورفضها خطابات أو مقابلاته ، وهى بذلك تدخل دائرة الشك الواسعة . وهى داخلها على أية حال مع صدمته الأساسية وضمن كل شيء - ليس كامراة مثل أمه وانما قبل ذلك باعتبارها ملمحا أساسيا من ملامح عالمه القديم الثابت . ولكن موقفها منه جعل وجودها فى دائرة الشك ذا سمة خاصة محددة تتطلب منه ردا - نفى التناقض الأساسى -

فمشهد الجنون معها منطو على نفس التناقض ، وليس جنونه اصطناعا كله ، انه ينطوى على قدر كبير غير محدد من الانفعال الحق يشير لنا الى رغبة الیمة فى أن یحدد موقفا . . أوفيليا القديمة ، أم أوفيليا أمه ، ثم الذى فعلته . . وهو امتزاج به صدى التصدع الأساسى وتشكله أصلا نفحة الشك المطلق الذى يستحيل معه موقف حيالها وحيال الازمة . ولكنه فى الوقت نفسه انما یمضى بما یحققه فى هذا الموقف نحو التزامه بعمل ، وبمعنى آخر ينطوى نفس الموقف الذى يكشف التصدع عن ارادة اتخاذ موقف ، وهو يسعى خطوة نحو تحقيق الفعل ، ويقف وراء ذلك فى نفس الموقف تجسيد استحالة هذا الفعل كما يبدو من طبيعة علاقته بأوفيليا هنا .

ونفس الشئ ازاء صديقيه القديمین اللذين أرسلهما الملك لاستكناه سره . انه یؤدى دوره فى خداعهما محققا بذلك نجاحا فى صراعه مع الملك وفى الوقت نفسه یسلب هذا النجاح معناه ، فعملية الخداع لهما هى نفسها انفعال صادق يستعيد به معهما عالمه القديم المتوافق فى مواجهة الحاضر .

وفى الوقت الذى وجد فيه مشهد التمثيلية التى تحكى خيانة مشابهة لخيانة الملك - كى یكشف بوضوح - فى الوقت نفسه الذى سیتحقق فيه هذا نجده یفكر فى الموت بما یسلب النتيجة مهما كان وضوحها أى معنى أو قيمة . . انه یتساءل ان كان الموت حلا لهذا الغموض ، ثم ینتهى الى أن الموت نفسه وما بعد الموت موضع شك ، انه بذلك كله یلقى ظل الشك مبدئيا على الحدث الذى ینتظره قبل أن یحدث ، وهو مبادرة واضحة لنقض النتيجة مهما كانت ، وكشف لتلاحم هذا التناقض فى حركته .

وبعد مشهد التمثيلية ونجاحه وتكشف الملك بجلاء ، یقع تحت يده جاثيا كالتائب ، ولكنه لا یقتله . . فلماذا لم یقتله ؟

ذلك . وبالإضافة الى التمهيد السابق - أن مشهد التمثيلية نفسه والذى حقق هذا النجاح ، كان متضمنا احباط هذا النجاح ، متضمنا قضية الشك المطلق والظلام ومعها ارادة الفعل المبهم . ان مشهد التمثيلية یحقق كشف الملك وعقم هذا الكشف بطريقة فذة بالنسبة لهاملت وكامتداد لحركته الداخلية - ثم لنا نحن النظارة وتلك قمة التلاحم للتناقض .

فمجموعة الممثلین الذين أتى بهم هاملت یمثلون ، أى لیسوا هم الأشخاص - تقمص كاذب . . زيف - ونلاحظ أن هاملت یشير الى هذه الخاصية بالنسبة للممثلین قبل المشهد بنفسه بشكل عكسى . ثم نجد الملك الذى یتفرج عليهم یؤدى دورا هو الآخر . حالته الى زيف آخر ،

وحاشية الملك المحيطة به تتفرج على ذلك وعلى الملك وتقوم بدور آخر ، ثم هاملت متفرج عليهم جميعا ويؤدي أيضا دورا ويمثل بإرادة واضحة . هنا وكما لاحظ الكثيرون عن حالة المسرحية داخل المسرحية هذه - هنا نجد احواله الى زيف دونما نهاية ، حيث اننا نحن النظارة أيضا نقوم بدور ويسقط موقفنا أيضا داخل هذه الاحالة ونصبح مع الجميع موضع تساؤل . فالمشهد الذي يحقق النجاح يتضمن نفس الاحباط ، الغموض اللامحدود المحيط بالموقف ، ولذا فنحن نرى أن ما يسبق هذا المشهد هو التفكير في الموت ، ولذا نرى ما يلحقه هو الاحجام عن قتل الملك رغم كشفه ، فأين تبدأ الحقيقة كي يدان هذا الملك أو لا يدان ؟

أين يبدأ الزيف .. أين يبدأ الصدق وأين ينتهي التمثيل ؟ هل تيسر لهاملت هذه الأزمة أن يقتل كلوديوس ، وهل لنا أن ننزعج لأنه لم يقتله بعدما أقحمنا نحن - بوصفنا مشاهدين - في الدائرة المحيرة ؟ لقد كانت الظروف موالية تماما لقتل الملك ان كانت المشكلة قتله ، ولكن المشكلة أن ادانته ضائعة وسط التيه الذي دخله هاملت ..

وهنا يتخذ الحدث اتجاها واضحا لنقل التناقض على مستوى أشد، في الخطوة .. فمنذ هذه اللحظة التي ترك فيها هاملت الملك دون أن يقتله يبدأ في الوضوح لنا ما تدفع اليه حركة هذا التناقض .. انه اقتحام حركة الشر لهاملت نفسه ومحاولته أمامها ، وعلى هذا النحو المغلق ، فاحجامه لا يمكن أن يبقى مجرد احجام اذ انه يؤدي الى المشاركة والتجسيد لعالم الشر في حركته وانطلاقها المحيطة بالجميع . ان اتخاذ الفعل دونما سند يبدو شرا لهاملت ، ولكن عدم اتخاذ الفعل والوقوف على هذا النحو هو أيضا يؤدي الى نفس الشر ، ولكن في حالة من الكشف المتسع لرقعته وحركته في اتصالها بأزمة الحرية والقيم والمعنى كما يطرحها الوعي الانساني في هذا الالتحام وبشكلها الحقيقي . فبقدر ما يمثل الجانب السابق هذا التوتر المحتوم في الوعي ، بقدر ما تمثل حركة الحدث فيما يلي هذا التوتر محتضنا قضية الحرية والقيم والمعنى كما تكشف عنها معركة الشر ، وكما تكشف عنها مشاركة هاملت في الشر حيث أراد أن يجد له ردا . فالفعل الذي يريد هاملت أن يحدده سندا له انما يعنى قيما للعالم والاقرار بمعنى ما للحياة ، وفي ظل ذلك يحقق هاملت حريته والتي ليست سوى هذا التوافق بين ارادة الفعل وقابلية العالم لهذا الفعل ، وكما قلنا فمع الاصطدام يتبين هاملت زيف الاتساق القديم بينه وبين العالم وبذلك يفقد حريته ، ومع احتضان الوعي للتناقض والتوتر المشار اليه يواجه بمهمة تحقيق حريته - من هذا التناقض بين صورة العالم كما كان يراه وبين حالته الراهنة -

الركام والظلمة - يتحتم عليه أن يعيد بناءه كاملا ، وذلك يعنى طرح مشكلة القيم بعنف ..

ما معيار أى شيء . هذا عذابه ، وتلك هى الصخرة التى يتحطم عليها أى معنى للحرية ، وفى عملية التوتر المستمر بين حدى التناقض الذى لا يحل تتمزق امكانية هذه الحرية . وبمعنى آخر فى هذا التوتر .. ضرورة الفعل واستحالته يسقط فى حماة الشر نفسه ويصبح جانبا فى حركته دون ارادة وكنتيجة لهذا التوتر المعلق أمام عالم متحرك نسيجه الشر .

فما هذا النسيج للشر الذى أصبح هاملت جانبا منه ؟

ان محور المشاركة فى هذا الشر هو نفس محور التوتر . الغموض . يقول الناقد (مينا درماك) عن عالم هاملت : « انه عالم تظلمه حالة استفهام شاملة ، حيث الغموض هو جزء لا يتجزأ من كيانه » والغموض حقيقة جزء لا يتجزأ من الرؤيا فهو اذ يبدو محورا للتوتر ، وكما يقول تلك الحالة من الاستفهام التى تظل العمل . فهو محور نسيج الشر كما يتبدى حول هاملت وكما شارك فيه ، المنطلق والخلفية الأساسية التى يتخذها الشر فى كل مظهره وتستحيل محاولة تجاوزه وتخفق ، وعلى هذا - كما سيتضح بالنسبة لايقاع حركة باقى الشخصيات والحدث والشعر - فان هاملت يبدأ مشاركته فى الشر من نفس الايقاع .

ان هاملت بطبيعته التى التبست عليه - حيث يلتحم التناقض داخله التحاما كاملا ويصبح ترسا فى عجلة الشر ، وحيث يبدو ادعاء الجنون ليس مجرد ادعاء بحثا وانما ينطوى على قدر مبهم من الحقيقة .. وبشكل عام حيث لا يعرف لم يحجم ونم يقدم وتتوقف ارادته أمام واقع يغمر كل شيء فى حركته - هاملت هذا نراه يصبح جانبا فى سقم شامل بالدانمارك .. أو بالعالم .

ان هاملت يخاطب أمه عندما تطالبه بالكف عن حزنه الشديد بأنها ليست التنهدات ولا الدموع ولا غضون الهم ، تملأ وجه المرء .. بكافية وحدها للدلالة « فهذه ولا شك مظاهر لأنها أفعال .. أما أنا ففى نفسى ما يعجز عنه كل مظهر .. وهذه ليست سوى زينة الحزن » انه يرفض منذ البداية الالتباس بين المظهر والحقيقة ، وهو محور محنته وهو أيضا ما يتخفى الشر وراءه .. يرفض ذلك منذ البداية لكن طبيعته سرعان ما تصبح التباسا ، انه يمثل ويخادع ، يمثل على أوفيليا ويمثل على صديقيه ويمثل على البلاط بأكمله ، وفى الوقت الذى يمثل فيه فهو لا يدري أين

الحدود في نفسه بين تمثيله وصدق انفعاله بين ما يريد من تمثيله هذا وما لا يريد . .

انه يحس بطبيعته وقد فسدت بالفعل ، انه في اللحظة التي يقف فيها ليدخل في روع أوفيليا انه جن - تبعا لحطته - فما يجد من نفسه الا هياجا تنزعه صديدا ويظل يطعنها بوحشية تؤلمنا أقصى الألم ، كما تؤلمه هو نفسه ، اذ يصيح بها في عجز مع نهاية الموقف « اذهبي الى دير وترهبي » حيرة هائلة تعصف به ، خاصة والشر قد بدا فجأة يزحف داخله هو نفسه ، فلم يكن هذا ما يريد بالضبط معها ، مثلما ان رغبته في التفرير بهم لا تستند الى نية واضحة محددة ، انه بايجاز مسلك عايت . اذ يتأكد معه موقفه الحرج فهو يجعل منه - من هاملت - امتدادا للواقع المربك بشروعه المبهمة ، وفي الوقت ذاته هو يدفع بالتصدع الى كيان أوفيليا دون علم واضح منه . وحين تردد أوفيليا بعدها « أي عقل نبيل هذا الذي سقط » فاننا في الحقيقة لا نسخر من قولها بل نجد صدى لهذا في نفوسنا . . ثمة شيء شرير لاح واضحا فيما فعل هاملت ، هذا لا جدال فيه وحين يردد بولونيوس « ان البشر يلوثون بعض التلوث بالاستعمال » فهو قول سابق بالنسبة لعالم المسرحية بأكملها وهو بالتالي انما يساعد على تركيز وعينا مع أزمة هاملت وحده ، ومثل هذا القول يبدو انه يعنيه ويؤكد على هذا الجانب ، فهو وحده هو من بدأنا معه حين كان مطلبه النقاء ازاء عالم يتكشف عن تلوث مسبق ، وتلوث هاملت هو نتاج جدلي .

اننا نسمع الملك في حديثه الى لايرتس - يعرض حقيقة مفزعة تواجه الارادة الانسانية حين تقول :

« ان ما ينبغي فعله ، يجب أن نفعله عندما نبغى فعله

لان نبغى هذه تتغير

ويعتورها النقص والتسويق بقدر

ما هنالك من السن وأيد وصدق .

وعندها تصبح يجب هذه أشبه بأمة المتلاف

التي تؤلم في الوقت الذي تروح فيه عن النفس ،

عندما نسمع ذلك فكأنما الملك يسخر بهاملت - رغم انه لم يكن يعني ذلك بالطبع - فهذه الخاصية المؤلمة بالنسبة للارادة الانسانية ، قد جسدها هاملت بالفعل خلال توتره بين الفعل واستعصائه منذ أخذ على نفسه عهدا بالشار ، وجعلها تخيم على الرؤيا كجانب من الغموض ومظهرا للشر .

ومشهد التمثيلية يكشف هذه الخاصية على نحو واضح - حول موقف هملت ، مرتبطا في ذلك بحركة الحدث وبباني العناصر ، فحين يحدث الملك - ملك التمثيلية - زوجته بعدما تخبره جادة وصديقة بحبها الذي لن يموت أبدا ، يخبرها زوجها أن النية قد بدون صادقة ولديها مرهونة بالذاكرة ، والذاكرة تزول . . ومرهونة بشدة العاطفة والعاطفة تزول . . وصروف الدهر تتغير ومعها تتغير ، والذي يحدث في التمثيلية أن الملك بعد ما يموت ترتبط المدة مباشرة بمن قتله ، وهنا يتداخل فيما تحققه التمثيلية إلى جانب ما أشرنا إليه سابقا من الجمع بين إرادة الفعل مجسدة في الحيلة نفسها ونجاحها . . وبين استحالة هذه الإرادة ممثلا ذلك فيما يشير إليه الموقف والتمثيلية ومشاهدوها . . من أحالة إلى التباس وغموض دواما نهاية - يتداخل مع هذا تلك الخاصية . . التحول . . والتي هي في الحقيقة محصلة ظاهريه لهذا التناقض وهي صورة الشر كما ينحدها الواقع - فهذا التحول باختصار وبغض النظر عن كونه في صلب تناقض هملت - إنما يخدم الشر في حركته العامة التي تضم الجميع .

ونلاحظ أن التداخل هنا يشير إلى أقصى ما يمكن أن يحيل إليه الحدث في المسرحية ، وعلى أساس ما أشرنا أن الحدث في مستواه الأول ، يحمل التناقض بمفهوم الصراع روائيا ، وعندما يحيل فهو يحيل إلى بعدى التناقض في وقت واحد ، فمشهد التمثيلية وما يحيط به ، يحقق نجاحا لهاملت وفي الوقت نفسه إحباط هذا النجاح ، مشهد التمثيلية في الوقت الذي يؤكد فيه ادانة الملك ، فهو يشير إلى استحالة هذه الادانة واستحالة الثأر ، وذلك بالإيحاء عن اختلاط الحقيقة باللاحقيقة حين نسال عند أي حد يقف التمثيل وأين تبدأ الحقيقة وأين يبدأ التمثيل ، وفي الوقت نفسه فإن المشهد يحيل إلى جوانب الاندحار المحيطة بهذه المواجهة والتي تعنى خدمة الشر في حركته الكلية ، وذلك في موقف ملكة التمثيلية وهي تؤكد حبها وهو يؤكد لها خضوع إرادتنا للتحول - العاطفة وصروف الدهر - وتؤكد أقواله بعد مقتله ، وذلك الموقف إنما يحقق نتيجة بنفس التناقض ، وهو يحيل إلى أم هاملت يدينها ولا يدينها وهو في الوقت نفسه يحيل إليه هو نفسه حيث أصبح صورة لأمه التي يريد ادانتها . . أصبح ممثلا للتهافت بالاحجام عن الفعل حتى الآن ، يتداخل هذا مع نفس التناقض كما يبدو في علاقته بمشهد التمثيلية والملك . . ويطل وراء ذلك كله الغموض . فقدان المعيار وضياح حريته وعنت بلا معنى . . أن الحدث هنا ملتحم بكل كثافة الرؤيا وفي التقاء لا غرابة فيه ما بين الميلودراما بكل غلظتها والابعاد الداخلية الكاملة للرؤيا .

ونحن نجد هاملت يتحدث بأسف عن « الذين امتزج دمهم برجاجة العقل امتزاجا جيدا ، فلم يعودوا كالنأى تحت أصبح القدر ، يخرج الصوت

الذى يريد » ولكنه بالطبع لا يدرك أن تحقيق هذا هو أمر خارج تجربة الوعي الحق المتسمة بالتناقض والنزوع ، انه كما يتحدث عن هوراشيو . . وهوراشيو ليس هاملت . بل ليس دانماركيا - ليس من عالم الرؤيا . انه فى المسرحية بهذا التوازن المزعوم ، يمثل نغمة خاصة فى المسرحية كلها - تدخل ضمن محاولة شكسبير لتجاوز الواقع ، ونحن نسمع هوراشيو يتحدث عن نفسه بقوله لهاملت « وهو يموت وقد عزم أن يلحق به » ان فى جنبى قلبا رومانيا قديما لا دانماركيا حديثا . . وربما نعرض أكثر لهذه النقطة فيما يتبع . ونريد من ذلك أن نشير الى أن هذه الخاصية التى تدخل فى صورة الشر كما يتسم فى الواقع العام - تبدو لهاملت فى تلك الصورة التى خدعت الكثيرين كما خدعته هو نفسه ، باعتبارها أزمته - الفكر والارادة - أو كما يحددها أحدهم « عقل مصعن فى التفلسف أو طبيعته ليست مؤهلة أصلا للتصرف بسرعته » وكما يحدد هو بحديثه عن تلك « الصفرة العليقة التى تكسو العزم الاصيل بفعل الفكر ، حتى ان المشروعات ذات الوزن والشأن ينثنى مجراها معوجا بسبب ذلك . . وبهذا تفقد اسم الفعل » ولكن ليست هذه هى الأزمة فى الحقيقة انما هى محصلة للأزمة ، صورة للمشاركة نتاجا للأزمة . . كما قلنا فان الفكر بكافة أحواله فى المسرحية هو وجه للمعاناة وليس طرحا لمشكلة ، وعلى هذا أيضا نرى أن الفكر ، الذى يقصده هنا هاملت هو هذه الحصيلة من الأفكار التى ليست لذاتها بقدر ما هى وجه لحركة فى الداخل ، وبشكل عام فسواء اتخذ الأمر كما يقول ملك التمثيلية الذاكرة والعاطفة وصروف الدهر ، أو اعتلال الهزيمة بالفكر كما يقول هاملت فهذه محصلات ، تعطى للواقع العام صور الشر فى حركته المتخللة للخلفية الانسانية كلها .

ومن الصور الأخرى التى تتخذها هذه المحصلات صورة السقم - المرض والفساد والاعتلال العام ، وهى تتخذ من خلال الايقاع الثابت مسارا عاما أيضا فى المسرحية ، وترى الناقدة « سبيرجن » أن المرض حالة مخيمة على المسرحية « حالة من الواضح أن الفرد ليس مسئولاً عنها ، وأكثر من مسئولية المريض عن العدوى التى تصيبه وتقضى عليه ولكنها مع هذا تلتهم فى سيرها وتطورها ودون تحيز أو شفقة . . الفرد والآخرين ، والأبرياء والمذنبين على السواء » ان ما تنطوى تحته هذه الريبة فى الفكر والارادة هو أساس هذا الاحساس بالاعتلال لدى هاملت . . انه يحس فعلا باعتلاله وسقمه من الداخل ، ونلاحظه يؤكد هذا - الارتباط بالاعتلال خارجه الآخرين والدانمارك والعالم - انه يتحدث عن الدولة التى ذهببت منها فضائل الجندى الشريف - أبوه وعالم الدانمارك القديم - وحل محلها السياسى أو العملاء يقودونها على بركة من دم هذا الجندى ، وعرشه يحتله « مهرج لا ملك . . ملك من مزق ورقع » وفراش الملاك يحتله

الدينس ، والحديقة قد استحوالت الى بروز والأشياء الفتنة والحشنة فى الطبيعة هى تملأها وحدها ، كل هذا وغيره لا يبدو معه فقط عجزه عن اتخاذ سلاح على الاطلاق ، بل نجد احساسه بظلال ذلك كله على نفسه ، . . لقد أصبح ممثلا واتخذ مزاجا مرعبا ، واختلط عليه العقل والجنون ، وقتل وشارك فى جنون أوفيليا وانتحارها وتسبب فى موت أصدقائه . . ان مهمته أن يرفع التلوث عن عالمه ، ولكن ها هو منذ واجه الشبح وواجه معه تناقضه ، وأحجم عن قتل الملك عندما لاحت الفرصة فى البداية هاهو يخوض رحلته مظلمة دونما بصيص من نور فى الوقت نفسه تلوث وكان ذلك يعنى بالدرجة الأولى تمزق حريته .

واذ نعتبر الحرية والقيم تجسيدا ملتجما لمحاولة التجاوز للاخفاق الراهن فى التجربة الانسانية نحو متعال مجهول . واذ يرتبط تحقيق الحرية بمطلب القيم فى تأثير متبادل ملتحم ، فان مطلب المعنى بؤرة هذه العلاقة . . ومن الممكن متابعة هذه البؤرة امتدادا لحركتهما ، حيث تطل من البداية وبالضرورة خلال حركتهما ، أما وميضها فى ذاتها فيبدو خلال الذروة التى تجسدها دائما وتعكس عليها ما وصل اليه مطلب الحرية والقيم - نعى بذلك الموت . . وحين نتتبع علاقة حركة هاملت بالموت فهى موازية تماما للحركة السابقة كلها ومرتبطة بكافة هذا النسيج .

انه يبدأ المسرحية بعد صدمته التمهيدية فى أمه ، بحنين الى الموت وهذا يعنى أنه لم يخض معركته بعد مشاركا فى الشر . . انه مازال يعنى الحياة والموت مرادفا طبيعيا للتجربة الانسانية ، فهو يبادل الحياة بالموت دفعة واحدة ، كما كانت تفعل الكترا تأكيداً لقضية الحياة وإيماناً بمعناها كاملا ، مع التناقض طبعا - التناقض فى المحاولة كما هو فى الموقف وذلك ما يكشف عنه هملت فيما بعد غير ما كان فى الكترا - فهو لا يجعل الامر موضع تساؤل ، وذلك لان الارض لم تسحب بعد من تحت قدميه ، حيث تفقد الحياة معيارها وينطلق الشك المتراكم ، فهو يؤكد قضية الحياة برد الفعل سريعا وعلى هذه النحو .

واذ يتلقى الصدمة ، ومع اتساع دائرتها ، ومع معاناته لضياعه وفقدان حريته ، يتغير الامر . . انه لم يعد يبادل الحياة بالموت ، انه أصبح يتساءل : أكون أو لا أكون ؟ تحمل الحظ السيئ أم النهوض لمكافحة المصائب ولو كانت كالبحر المتلاطم - وهى ذلك بشكل ما - ولكنه يستدرك : ولكن بعد جهد الصراع الموت ؟ وهو ما يمكن أن نستقر به من آلام جمة ، ولكن ماذا بعد الموت ؟ والكفاح لاجل الفعل يتساءل عن معناه ، واذا يبدو مخففا يحيل الموقف الى الموت ، ثم نجده يتجاوز الموت كحقيقة بديهية كانت تحمل معناها فى نفسها فى عالمه القديم ، يتساءل عما يعنيه الموت أيضا . لم يعد الموت مرادفا للحياة ، كلاهما فى أتون الريبة .

ومع فقدان هذا المعنى ، فالمعاناة مغلقة ، الخوف من تلك الأحلام
التي تتخلل الرقاد هو الذى يقف دونه العزم ، ثم هو الذى يسومنا
عذاب العيش وما أطول مداه ، اذ لولا هذا الخوف لما صبر أحد على المذلات
والمشقة ولا بقى الباغى ولا تطاول المتكبر ولا علا شقاء الحب المرذول ولا
على إبطاءات العدل ... من الذى يرضى بالبقاء نازحا تحت الحمل دائم
الانين مستنزفا ماء الجبهة لولا أنه يتلقى أمرا وراء الحياة .. ذاك البلد
المنجهول الذى لم يستكشفه باحث ، لم يعد الموت بديها ولم يعد
ما يحول دون موته هو الذى حرم فى شريعته الانتحار كما كان فى حينه
الاول للموت ، لقد انسحب الشك على الموت نفسه ، ولم يعد يحمل
معناه فى ذاته كما أن الحياة فقدت معناها بفقدان نظامها والنور .

وحتى نصل الى النهاية وبعد ما يبدو الاخفاق أليما ازاء قضية القيم
وحرية - بعد مشاركته فى حركة الشر حيث بدا الموت جانبا منها متخذا
ما بها من سمة عرضية وعماء - نجد أننا أصبحنا مع هاملت حيال موقف
مختلف من الموت .. وذلك يتضح فى المشهد الشهير المطول مع حفارى
المقبر ، وهو بمثابة تجميع للأزمة كى تتخذ صورة التحدى كما تطرحه
الرؤيا فى النهاية ، أحد الحفارين يبدأ حديثه بداية ذات معنى ، انه يؤكد
جدوى المشقة اذ تضع حدا للمسيئين واساءاتهم .. ويتابع حديثا ينقل
الىنا احساسا بالموت كجزء من طبيعة الواقع نفسها ، تحيط به العادة
والنسبية ، وهما معنى الاخفاق فى الواقع وصورته الحقيقية أيضا ، ويغنى
الحفار داخل المقبر ويرر - هوراشيو ذلك بأن العادة ولدت عنده علم
الاكتراث ، وهملت يردد : « اليد التى تعمل قليلا تكون أدق حسا وأرق
لمسا » ويجيب الفلاح مغنيا : « السن فاجأتني من حيث لا أدري فأوهنت
قواي وقذفت بى الى الأرض .. » هاملت يجرد الموقف بهذا المعنى المفسر
لموقف الحفار ولكن الحفار يفسره على نحو آخر ، انه يتحدث عن اخفاق
آخر ، .. الزمن الفانى والشيخوخة والموت كامتداد لهما ، وينطلق اثر
هذا هاملت ما بين موقفه المتلمس وما يعنيه الحفار ، فينطلق ليجمع التجربة
البشرية فى نسبتها ، بعرضه لعدة نماذج من البشر ويبدى ما بين
موتها وحياتها من مفارقة ، حتى يصل الى الاسكندر وقد سد به شرخا فى
دن خمر . وهنا يكتشف احساسه بحقيقة جديدة عن الموت ، فبعد
معناه فى ذاته ثم دخوله أتون الريبة ، يبدو هنا بؤرة للتناقض الذى
وقف وراء معاناته مع الحرية والقيم فى وجه الشر ، انه هنا تجسيد
للتناقض فى أوسع مداه .. النزوع للخلود تواجهه بعنف الطبيعة
الفانية ..

الموت يبدو سخرية من الحياة ، والحفار يؤكد هذه السخرية من
البداية ويصل فيها الى حد واضح عندما يسأله امكان أن تبقى البعثة عشر
سنين ، فيجيبه ان ذلك ممكن فى حالة ما اذا كان صاحبها من الصباغين .

ان الموت دخل مع هاملت دائرة الشر ، هو هنا كعدم وتناقض مع الحياة
اذ تنزع لمعنى ، واذ يبدو هو حدا أقصى للتجربة الأرضية .

وهنا يكون هاملت قد وصل مع جراحه الى ادراك هذا التناقض
المحتوم فى امكان تقييم العالم من جديد واستعادة حرите كاملة ، وهنا تصبح
قمة التناقض ما بين النزوع للخلود - وينطوى تحته معطية الوعى بنزوعه
كاملا كما نحدده - وبين فناء الانسان .. تصبح هذه القمة لتطور موقفه
مع الموت استقطابا واضحا لكل التناقضات السابقة لتحقيق مطلب الحرية
والقيم فى مستوى نزوعنا للخلود ، خاصة اذ يواجهه بعدها مباشرة موت
أوفيليا حين يأتون لدفنها فى نفس المكان حيث يحدث الحفارين ، ويتجسد
فى معنى الموت منذ ذلك ليس ما يتسم به من نفى للحياة فحسب بل
تتجسد فى موتها حركة الشر فى المسرحية كلها ، وكان ذلك يعنى أن
يستدير هاملت لحرите الممزقة ويقبل النزال على أرضه النسبية وخلال
الزمن الفانى ، والادانة غير المؤكدة والشر المنسحب على الجميع دونما
تحديد .. ولكن هذا القبول مع رحلته السابقة على النحو ما بدا انما
هو طرح للتحدى .. وقبل ذلك تأكيد للانسان ازاء هذا التحدى من خلال
رحلة هاملت كلها ، وتأكيد للبعد المصيرى فى تجربته ومن قلب الاخفاق
حتى فى صورته الصارخة - الموت كفناء ونقيض كامل للخلود - الحياة
كمعنى - وكعدم يعتبر نقيضا للحرية والقيم فى ارتباطهما ، وذلك هو
الجوهر الثورى فى تجربة الانسان .

هاملت « ب »

اذ نستكمل نظرتنا الى الشخصيات فى المسرحية فى حركتها المؤكدة
لحركة الرؤيا وفى اطار الحدث بكل مستوياته ، فنن ما زلنا بازاء ما أكدنا
عن الانفصال بين البطل والباقيين ، حيث يؤكد ذلك أزمة الواقع المرجح
لكفة الضرورة وما يعنيه ذلك من عدم قابليته لتجربة الوعى الكاملة كما
تعنيها التراجيديا .

وهنا نلاحظ أن الانفصال يتخذ شكلا ثلاثيا .. تمثله فى مسرحية
«هاملت» : هاملت - أوفيليا - ثم باقى الشخصيات جميعها فهاملت هو
الشقاق ، ومصدر الرؤيا وبؤرتها ، وهو بالتالى مرادف لتجاوز الواقع ،
والآخرين جميعهم هم الواقع أو الالتصاق به ، دون قدرة على التجاوز كما
يمثله هاملت ، وأما أوفيليا فهي ليست بالواقع وليست بتجاوزه ، انها

الوعى معزولا عن الواقع سواء فى صورة الالتصاق به أو فى صورة الشقاق معه ، ويمكن أن نقول انه ما بين أوفيليا وما بين الباقيين يقطع هملت رحلته •

وهذا الشكل المؤكد لازمة الواقع ، نلمسه بشكل أو بآخر وان كنا بمثل هذا الوضوح ندركه أيضا فى عطيل : عطيل - ديدمونه - باقى الشخصيات • وندركه فى الملك لير : لير - كورديليا - باقى الشخصيات وما بين ديدمونه والباقيين يقطع عطيل رحلته ، وما بين كورديليا وباقى الشخصيات يقطع لير رحلته •

وعلى هذا النحو يؤكد شكسبير هذا التفاوت ويحتضن واقعه ويحل مشكلة اعاقته للتجربة الكاملة ، مواجهها بذلك وفى الوقت نفسه هذا الاختلال ما بين الانسان والضرورة كما تلوح بوادره قوية فى عصره •

بهذا المعنى نستكمل نظرنا الى دور الشخصيات فى حركة الرؤيا ، حيث نلاحظ مبدئيا انها تخدم الرؤيا بدقة وفى ارتباط وثيق بايقاعها دون أن يحد ذلك من كثافتها وذاتيتها وانطلاقها •

والافتراض الأساسى الذى أشرنا اليه فى التجربة اليونانية هو عدم الادانة بالنسبة للشخصيات جميعها ، الارتباط الأساسى لهم بالرؤيا التراجيدية - هذا الافتراض يتأكد تلقائيا لدى شكسبير بذلك الالتصاق بالأرض لكل الشخصيات عدا هاملت وأوفيليا ، وملامح تلك الحقيقة الخطيرة التى ستنبئ مع الحركة الاجتماعية بأوضح ما طرح التاريخ ، وهى انهم نتاج نسيج ما فى الواقع •

اننا اذ نبدأ بالملك فلنسنا نواجه صراحة بطبيعة شريرة ، اننا بازاء طبيعة مستحبة ، ذات خلال أرضية مريحة ، بل ثمة نزوع فى هذه الحدود الأرضية الى الخير ، والذى هو نوع من الولاء للواقع بما يبدو عليه مظهره من صلاية ومنطق مقنع ، انه يبدأ المسرحية بحنو حقيقى على هاملت ورغبة تبدو صادقة فى أن يكون له أبا ، وهو ما أكد برادلى - مدلا بوضوح - وذلك رغم انه سرق تاج أبيه وقتله واستولى على زوجته ، واذ لا يبدو فى ذلك ثمة تنافر يحسه ، فهذا يؤكد التصاقه بالأرض وعدم استعداده للعقل بين الأرض والسما بأفعاله كهاملت • وعلى هذا فالسياسة وجه للحياة ، وعلى هذا فالخداع الذى يغلف الحياة يقبله كحقيقة ويسلم به كطبيعة ، وبذلك يمارس الخداع بتلقائية ، وهو رده دائما بازاء تأكيد ذاته ومطالبه وما تواجهه به الظروف ، يخدع بتلقائية يجعله يمارسه حتى وهو يموت ، ففي اللحظة التى يموت فيها ينادى أصحابه لا تتخلوا عن الدفان عنى • • فلست الا جريحا ، وهو يعرف انه ميت فالسيف السام

الذى أعطاه لهاملت هو الذى اخترق أحشاءه الآن ، ولكن هذا ما عودته الأرض - وهذه سنة عصره الذى يشير اليها هاملت كثيرا - ليس الشر اذن مبيتا داخله بالمعنى الدقيق ، بل يستمد من نسيج ما حوله .. واننا لنجده ودودا ، بل يسعى لكرامته غير جبان - كما يؤكد أيضا برادلى حين يشير الى موقفه بثبات أمام الشعب الثائر حين قاده لايرتس ضده بعد عودته للبلاد ، ولكن ذلك فى حدود واقعية تماما تعنى شجاعة البرجوازي وبشكل ما هى أيضا كرامة البرجوازي . ثم هناك شئ مبهم ، انه يحب الملكة بحق ولا يبدو انها كانت وسيلة للحصول على التاج فقط ، يحبها حقاً ، هذا ما يبدو ، ونراه يفرع فى نهاية المسرحية ويكشف نفسه حين نهم بالشرب من الكأس المسمومة وفى هذه الحدود فنحن بإزاء شخصية يحددها ما يسمح به الواقع من توافق ، وبهذا المعنى ، يمكن أن ندرك أنه ضعيف ، حين يبدو متثغلا من حنو واضح على هملت الى ريبة فيه الى فزع منه الى اسراع الى حماية نفسه دون أن يظهر حقدا شديدا أو غضبا شديدا أو تحديا يتجاوز مطلبه فى السلامة . واذ يجعله شكسبير يخضع امامنا لتأنيب الضمير ، فليس يعنى هذا توترا داخليا فعلا يجسد تناقضا، ولكنه يؤكد بالدرجة الأولى على الجانب السابق ، فنحن أمام هذا التأنيب نشعر باختفاء أى ملامح واضحة لارادة رجل واع وعيا كاملا لما يفعل متلبسا به من داخله ، وان ما فعله تقف وراءه نفس التساؤلات ونفس الاحجام وتمتد منه ، وبشكل عام فهى علاقة عضوية ، وحيث يشارك فى الشر فى اطار هذا الغموض ، وفى ظل طبيعته هذه قتل الملك وسلب تاجه ولكنه ، وفى ظل طبيعته هذه يستمر فى دفع حركة الشر فى المسرحية دون أن يكون واضحا مدى ارادته فى ذلك .. اللهم الا ما نراه من دوافع تأتيه من الخارج وذلك فى اطار الايقاعات المتداخلة للشر ، الخداع .. التحول .. والفساد العام .

اما الملكة فيقول عنها برادلى « كانت ذات طبيعة شهوانية وخوة ، كما انها كانت غبية جدا وسطحية ، وكانت تهوى أن تكون سعيدة ، تتلذذ بالشمس كالشاه » وانصافا لها كما يقول « كان يسرها أن ترى الآخرين سعداء كخراف تستدفئ فى الشمس » الذى نود أن نضيفه ، أن هذه نتيجة رسمت الواقع ، وليست جوهرها والا لكانت مسألة عدم ادانتها مقطوعا فيها ، وبالتالي لا تشارك فى الأزمة ، ولكن ادانتها معلقة ومستحيلة ضمن الطبيعة العامة للتناقض .

انها ليست مدركة لحدود الخير والشر ادراكا واضحا ، فهى لا ترى ضيرا فى ان تزوجت بعد الملك من أخيه وفى وقت مبكر ، بل ما يبدو غريبا لها هو شدة حزن هاملت ، واستمرار هذا الحزن . انها لا تدرك فى جلاء أن حقيقة العلاقة الشهوانية الخشنة بالملك الجديد تنطوى على

الكثير مما هو سييء الا حين يواجهها هاملت بذلك ويهزها - وللمرة الاولى هذه الهزة كما يبدو لنا وبصدق - ويعرض لها الموقف بمعيار لا يبدو انه طرق لها ببال من قبل وتصيح ، لقد شطرت قلبي نصفين ، وتبدو انها قد تعذبت لهذا فعلا ، ولكنها بعد ذلك تظل عند هذه الحدود ، ولا يمضى وعيها أبعد مما كشف لها هاملت . انها ملتصقة بالارض وحين يحضر هاملت الشبح فى حجرتها ويحدثه تصيح به « الى من تتحدث بهذا » ويسألها هاملت هل هى لا ترى شيئا بالفعل ، تجيبه انها لا ترى شيئا البتة وكل ما هنالك تراه .. انها لا ترى الا ما تلمس ، وبقدر ما تلمس ، يقدر ما تجد القدرة على الحكم وفوق هذا كله وكما تدل جوانب كثيرة فى المسرحية - أكدها كثيرون - لا تعلم باغتتيال زوجها ، ولا تشك فى أن الملك قاتله ، وأقرب شيء تلك الدهشة البالغة عندما يحدثها هاملت بعد قتله بولونيوس فى حجرتها بان هناك ما هو أفظح من قتل بولونيوس وهو قتل ماك والتزوج من زوجة أخيه ، وتردد فى دهشة ، قتل ملك ؟ ثم تتابع فى دهشتها صارخة : « أى ذنب جنيت حتى تجرؤ على سلقى بالسنة حداد » انها لا تدرك أن حقيقة التصاقها بالأشياء والحس ، هو نتيجة لعدم قدرتها على التمييز الواضح لما هو سييء أو حسن أبعد من معطيات التجربة الملموسة ويقدر ما يحرك وعيها الغير ، وهى لا تدرك الا مؤخرا وعن طريق ملموس تماما - حقيقة الموقف - لا تدرك ذلك الا بعدما تشرب السم .. وتعرف عندها أن الملك خائن وتهتف حين يردد الملك أنه اغماء من جراء رؤيتها للدماء - تهتف مؤكدة فقط على الدليل المادى لشيء لم تنطق به « كلا كلا انه الشراب ، انه الشراب يا عزيزي هاملت ، انه الشراب ، لقد شربت شرابا مسموما » انها ليست شريرة ومن الصعب ادانتها وهى تشارك فى نفس الايقاع ، تشارك فى الشر دون ارادة واضحة وتنال نصيبا منه دون ذنب واضح ، فهى بشكل ما سبب فى مقتل الملك وأكدت ما حدث بما تلاه من زواجها وانغماسها فى الشهوة ، ثم شاركت فى دفع حركة الشر ، سواء فيما فعلت بهملت أو غيره .

انها شريكة بشكل عام ثم هى تنال نصيبا من العذاب ثم هى تموت ، وكل ذلك فى اطار نفس الغموض وفى اطار ايقاعات الشر عن التحول والفساد من خلال صلتها بالموقف - وازاء ذلك لا ادانة ولا ذنب يحددهما معيار واضح .

وعلى هذا النحو يمكن النظر لباقي الشخصيات فى المسرحية كلها مرتبطين بالضرورة والواقع ، مع فسحة تنطلق بهم فى حركة الرؤيا وتدعهم عند مشارف التحدى الذى هو - فرضا - يواحه الجميع ، ولكن شكسبير يطرحه على الواقع خلال وعى فردى فى محاولته التراجيدية .

واذ ناتي لأوفيليا باعتبارها هذا الوعي المعزول أو المنفى فنحن معها ، وبالمثل مع ديدمونه ، وبالمثل مع كورديليا ، نواجه بفيض من الشجن الدافق ، اذ نراهم في أتون الشر - شجنا يصل الى درجة تهدد الحس الثورى للتراجيديا ، تهدده بالفعل لولا عظمة الخلق لدى شكسبير ، وباعتبارها هذا الوعي المعزول عن ضغط الواقع أو الشقاق معه ندرك دورها فى الرؤيا .

البعض يتساءل فى ريبة لماذا وقفت موقفها هذا من هاملت ؟ لماذا وافقت أياها على صده ، ولماذا تجسست عليه لصالح أبيها والملك ، ثم لماذا كذبت عليه ؟ وبرادلى يدافع عنها اذ يرى أن خضوعها لأبيها وأخيها وهى فى حالة قريبة من الطفولة ، وفى عصر يؤكد مثل هذا الخضوع - هو سبب ذلك ، وخضوعها هذا فى الاعتبار ولكن لا يبدو مرده بالدرجة الاولى الى الطفولة أو تقاليد عصرها بقدر ما يرجع الى طبيعتها الخاصة التى تتحدد بأنها نعم نهائية ، انها تحب أباهما وتحب أخاها وتحب هاملت . . وهم يمثلون مجالا ضمن باقى موضوعات العالم - للنعم النهائية لديها ، وهى بذلك لا تعرف الرفض وبالتالي لا يمثل العالم بالنسبة لها ضغطا ولا تدخل معه فى جدل ، وبتغير هاملت تدخل الغرابة الى العالم . . ومنذ هذه اللحظة تتجمع عوامل انهيارها وجنونها وهما ليسا سوى دهشة تفوق ايجابيتها التلقائية ، انها اذ تطيع أباهما حينما يطلقها وراء هاملت على حد تعبيره - فهى لا تدرك انه يطلقها بمعنى هذه الكلمة وهى لا تخدم ارادته ، انها تلبى هذه النعم . . أبوها ليس مخطئا كما ان العالم فى حالة طبيعية ، وهاملت هو الذى تغير وخالف العالم فهى تلبى رغبة أبيها وفى الوقت نفسه وغبتها هى ، فذلك صالح هاملت ، وصالح هاملت وطاعة أبيها شئ واحد ، ولكن فى الوقت نفسه كانت قد داخلتها الدهشة من الموقف السابق ، وبدأت تنعكس بشكل خفى على وعيها وذلك من موقف الصدم لهملت الذى أمر به أبوها ، من هنا تتجمع دهشتها وهى لا تتخذ تلاحما جدليا مع الواقع ، انما مجرد دهشة تتزايد نتيجة لرفض العالم نعم النهائية منها ، وتتزايد حتى تشكل تناقضا مع هذه الايجابية ، وهنا يكون جنونها هو انسحاب من عالم لم يلتحم به من الداخل . . قالت نعم ورفضها العالم ، وحسب . .

ان مشاركتها فى الشر على هذا النحو قائمة ، فبقولها نعم شاركت فى الشر ولكنها مشاركة ضئيلة ونصيبها منه قاذح . وهى بنعم المرفوضة . . ومشاركتها فى الشر تكشف بشكل أساسى فى المسرحية كلها عن عماء الشئ فى حركته ، وتعكس بشكل أساسى التروى الذى لحق بهاملت ، فهى تبدو مقاسا للمسافة التى قطعها ، انها تعنى بشكل ما نفس منطلق هاملت - المطلب الأول قبل أن يلتحم الواقع . . انها البعد الاقصى المقابل

للآخرين والذي يتحرك خلاله هاملت ، فموقفها ثم جنونها وموتها في هذا الاطار الشبجي انما يكشف بالدرجة الأولى عن مدى ما لحق بهاملت في معركته وعن مدى عنفوان الشر واستعصائه بوجه عام .

ان مشهد جنونها ليعصف بالقلب ويجعل من لم يعيش محنة هاملت بأبعادها الحقيقية عرضة لأن يحنق عليه حنقا شديدا ، ويشارك أخاها في نقمته عليه ، ولكنه في الحقيقة انما يعيد إلينا هاملت في منطلقه الأساسي في وجه هاملت ما بعد المعركة ، وهي تكشف لنا عما لحق به في الوقت نفسه ، وأيضا هي تعري هذا التواطؤ الغامض المتعدد الأطراف والذي هو محنة هملت وما أودى بها هي .

واذ نقول ان نعم نهائية حتى آخر لحظة فذلك امر مؤكد وذلك أساسي في دورها ضمن ايقاع الرؤيا وحركتها ، ونقاؤها يتجلى ناصعا حتى اللحظات الأخيرة من موتها ، وكما يقول عنها لايرتس أخوها - بعدما يواجه ما حل بها - انها نقاء . . . لم يتل منه الفكر ، ولا الكرب ولا الانفعال . . . ولا الجحيم نفسه .

(٥)

هاملت « ج »

ونأتى لدور الشعر في خضوعه لرؤيا تبعا للافتراض الأساسي كما طرحته التجربة اليونانية .

فثمة دراسات جمة تعرضت للشعر في مسرح شكسبير ، وما هو مهم بالدرجة الأولى فيها أنها تعتبر الشعر نافذة واسعة على عوالم شكسبير ، وهذا الى حد كبير حقيقي - بغض النظر عما نتحدث به نحن عن ايقاع الرؤيا - ولكن هذه الحقيقة في الوقت نفسه تتخذ انحرافا تساعد عليه المكانة الخاصة للشعر في المسرح الشعبي ، والتي التزم بها شكسبير معرضا لمخاطرها فدوره في المسرح الشعبي كما أشرنا كان دورا يتعدى حدوده ضمن باقي العناصر ، ذلك التقاء منه مع مبنى المسرح وطريقة العرض ، ودوره في استشارة خيال المتفرج للتلاؤم مع ذلك - نعتي أن هذا الوضع مساعد على التعرض للشعر في مسرح شكسبير على نحو يمنحه استقلالاً خارج العمل - ولكن اذ نقول ان الشعر اتخذ نفس المكانة تقريبا في مسرح شكسبير الا أنه يخضع تماما للبناء في مسرحه عموما وللرؤيا في تراجيدياته بوجه خاص ، ويجب النظر اليه على هذا الأساس دون أن

يتعارض ذلك مع اعتباره ذا أهمية خاصة في التعرف على عالم شكسبير ،
فهو في الحقيقة التأكيد الحاسم لانتماء كافة العناصر لعالم واحد
نسيج نفسه .

لهذا نحن نتناول الشعر من حيث اللغة في كل استعمالاتها بشكل
عام ثم بمفهومه الخاص - الصورة وما تحيل اليه .

لاحظ الناقد (مينا درماك) أن مسرحية هاملت تظللها حالة من
الاستفهام كما أشرنا سابقا ، وعلى هذا فهو يشير الى أن المسرحية تبدأ
بسيل من التساؤل يؤكد هذا منذ البداية ، ولكننا نريد أن نضيف شيئا
ذلك أنه ليس مجرد تساؤل بل ثمة أساس هام في هذا التساؤل ذلك
أنه يبدأ استفهاما ثم ينتقل الى ريبة تزداد حتى نجد أنفسنا مع من
يتساءلون في المشهد الأول - ونحن على أبواب عالم مبهم شديد الابهام ،
ومبدئيا فالمشهد نفسه يتم في جو شديد البرودة شديد الظلام وفي
منتصف الليل « أنت برناردوا ؟ » « هل كانت دورة حراستك هادئة ؟ »
« من حل مكانك ؟ » « ماذا ؟ هل هوراشيو هناك ؟ » « ماذا ؟ هل
ظهر هذا الشيء هذه الليلة أيضا ؟ » « ألا تراه يشبه الملك ؟ »
« ما رأيك يا هوراشيو ؟ » « ليس هذا الشيء أكثر من كونه أضغاث
أحلام ؟ » ثم يستمر التساؤل على النحو التالي « هل توافق أن تخبر الفتى
هاملت بخبره ؟ » « لقد سمعت أنه عندما يصبح الديك تسرع الروح
الهائمة الآتمة الى سجنها ، ويزعم البعض أنه في عيد الميلاد يغنى طائر
الفجر هذا طوال الليل » ، « ويزعمون أنه عند ذلك لا تقوى روح على
التطواف » ، « إن هذا ما سمعته أنا أيضا واني لأصدق بعضه » ، يتردد
هذا خلال حديث آخر يديرونه عن أحوال غامضة تجري في البلاد ، يعلنها
أحدهم ، ويؤخذ تعليله أيضا مأخذ الظن . . . وتتخذ هذه الخاصية بعدها
الحقيقي فيما تبع هذه البداية من أسئلة جمة تلقى في المسرحية تباعا .
فنلاحظ أنه مهما بلغت من بساطتها ووضوح ما تسأل عنه ، تنطوي على
أبعد من شكلها ، وذلك أنها بمجرد ما أن تلقى من خلال نسيج المسرحية
تبدو كأنما سقطت في جب لا قرار له ، إنها بالأحالة تسقط في هوة
الغموض والحيرة التي يمتزج داخلها كل شيء في مدى غير محدود .

وامتدادا لهذا نجد جانبا هاما أيضا . . . ذلك أن ما ليس بتساؤل
فيما يختص بالشعر ، تحمل له طبيعة الشعر نفس هذا التساؤل ببعده
الترامي ترامي وعي هاملت ، وذلك ما نود أن نشير اليه وبأهمية تسبق
أهمية التعرض التقليدي للصورة الشعرية ، فالجانب المميز للشعر في
هذه الرؤيا قبل أي شيء آخر ، هو أن طبيعته تومض بالتساؤل ، تومض
بالحيرة . . . مثل إيقاع الرؤيا نفسها .

حين تدعو أم هاملت ولدها أن يخفف من حزنه يجيبها « انها ليست
عباءة الحالكة وحدها يا أمي ، ولا التهنيدات ولا الدموع ولا غصون الغم
في المحيا بكافية للدلالة على حزني ، فهذه ولا شك مظاهر لانها أفعال
يستطيع المرء أن يمثلها ، أما أنا ، فبنفسي ما يعجز عنه كل مظهر ، وهذه
ليست سوى زينة الحزن وملابسه » ولا يمكن أن يكون ما نشعر به هنا
من هذه الكلمات مجرد أن حزنه شديد ، أو أنه أكثر حزنا من أمه ، ان
ما يثيره في نفوسنا بشكل خفي أو ظاهر هو .. ما طبيعة هذا الحزن ؟
ما حزنه نفسه ؟ وتأتي طبيعة الاحالة المسيطرة على كافة المقومات ، فنجد
العبارة يكمن فيها احالة الى هاملت نفسه ، ماذا يعرف هو عن نفسه في
هذا الصدد ، ثم أين الحقيقة فيما يمتد بين مظهرين .. هو وأمّه ، وتلك
حيرته هو شخصيا وما يتبدى في أعماق لغته .

وبعدها حين يواجه شبح أبيه ، يندفع ليقسم في نهاية حديث طويل
ليأخذن بالتأثر ، ولكن حتى هنا في حديثه الذي هو تحفز لعمل - وهذا
هو المفروض - يواجه بدهشة لا تحد - تتخلل هذا التحفز ، دهشة تحملها
طبيعة اللغة نفسها ، انه يستعجله لينبئه عن حقيقة مقتله ، كي ما يطير
« بأجنحة سريعة كخطرات الفكر أو سنحات الآمال الغرامية » ولكنه
بعدها يواجه الحقيقة ، فنحن بازاء كلمات عاصفة ، ولكن ما بها من حمى
ليس مصدره لهيب الارادة ورغبة الانتقام قدر أنها الدهشة والفرع أمام
الذي « يتسم ويتسم ويتسم .. وهو وغد دنيء » كما يقول هنا وأمّه
وقد أصبحت المرأة أفسد ما تكون المرأة .. والرياء الذي لا مثيل له ..
ان ما يلفحنا بعد المواجهة ليس لهيب النار في كلماته ، وانما وهج الوعي
المدحوش المصدوم ، حيث نغادره وذاكرتنا تحمل أصدا دهشة وتساؤل
غير محدد قبل أي شيء آخر ، واذا نراه بعد أن استقر التناقض داخله نراه
يعنف نفسه تعنيفا قاسيا « .. ويحي من هزاة بليد .. » ويقارن بين
نفسه وبين المثل الذي ييكى على لا شيء ، حيث هو يركن لهذيان حالم
وعليه يقع عبء ثقيل . ويزداد تعنيفه في صور متتابعة عنيفة « أجبان
أنا ! من الذي أسمع يسخر مني ويقول لي يا ضحكه ، من ذا الذي
اعترضني الآن في الطريق فنتف لحيتي ونفخها في وجهي ، من ذا الذي
جذبني من أنفي ، من ذا الذي كذبني فرد أقوال في حلقى حتى أعادها
الى صميم رثتي .. » وبالتأكيد لا أحد .. على الأقل في عالم المسرحية ..
يستطيع أن يوحى بقدرته على النيل من هاملت بأي شكل ، أننا نعرف كما
يعرف هو نفسه ، أنه ليس بالجبان ولديه كما يقول الارادة والقوة
والوسيلة ولكن التعنيف على هذا النحو وبذلك الصورة الغريبة والمستحيلة
التصور بالنسبة لهاملت .. انما تعطي احساسا بتلك الحيرة التي يعبر
عنها فيما يتبع ذلك بقوله « لست أدري لماذا ما زلت حيا لأقول هذا الأمر

يجب فعله ، فالأمر يبدو أبعد من لوم نفسه انه احالة حادة الى حيرته وتعلقه وعمق تناقضه وإبهام هذا التناقض وتلاحمه .

ويأتى بعدها حديثه « اكون أو لا أكون .. » وفي هذا المونولوج يمنحنا شعورا حيا بالتحرك بين عالمين في تمزق ، فهو ينقل لنا عالم الحياة بوطاته أولا ثم يسلبه سطوته بمواجهته بحرية الموت .. « أتحمّل الرجم وتلقى سهام الحظ الأنكد أم مكافحة صعب لا حدود لها ؟ ولكن الموت حدّ دونها ، نوم نستقر به من آلام القلب وآلاف الخطوب . ثم يجعل هذه الحرية مع الموت أمرا مشكوكا فيه ، وبهذا الشك في الموت يعود متسائلا دون مخرج عن وطأة الحياة والاستمرار مع الصبر على المذلات وبغى الباغى وتطاول المتكبر ، وشقاء الحب وإبطاء العدل ووقاحة القادر والشر بلا ميزان .. كل ذلك ولا مخرج ، وليس الموت حرية . وهنا يمنحنا احساسا خصبيا بهذا التعلق الأليم لارادته حيث يبدو الموت والحياة كلاهما حصارا للإنسان ، وهذا التعلق انما يحيل الى التساؤل الملح على هاملت ازاء تناقضه الذي لا يحل .

وعندما ننظر الى التورية التي يكثر هاملت من استعمالها نجد انها بهذا المعنى ، تحمل الينا حيرته هو قبل أن تعرض أى حقيقة تقريرية .. فى حديثه مع أوفيليا يسألها « أنت عفيفة ؟ » « إن كنت عفيفه وجميلة فحذار أن يكون لعفافك أدنى صلة بجمالك » ثم « اذهبي الى دير وترهبى .. علام تريدن أن تكونى منجبة للخطاة ! » ويسأل « أين أبوك » فتجيبه انه فى البيت ويقول « لننقل عليه الأبواب جيدا حتى لا يمثل دور الأحق فى خارج بيته » وهو يقول لأبيها « الحمل نعمة ، ولكن بما أن ابنتك قد تحمل اذن فانتبه يا صديق » . كل ذلك فى ارتباط بباقي المقومات ، انما يؤكد عندهم يقينه وحيرته وإيقاع الشك اللامحدود بازاء أوفيليا .. كل شيء ..

وحين يقول - وهذا بالنسبة للملك .. « ان جميع الذين تزوجوا سيعيشون باستثناء واحد » فذلك اشكاله هو وليست التورية مجرد تهديد . وثمة تأكيد آخر فى اللغة لهذا الجانب ، تلك مسألة التكرار التي أكده برادلى فيها - ولكن بمعنى مختلف رآه - فنعتقد انها تؤدي الى نفس الدور .. نقل الوميض الداخلى الذى يتلظى به هاملت ، وميض الحيرة والنوتر بين عالمين فكما أشرنا مثل قوله « الذى يبتسم ويبتسم ويبتسم .. » وهو وغد دنىء » وقوله « الهى .. الهى .. كم تبدو لى جميع مصطلحات هذا العالم مرهقة مبتذلة سطحية لا جدوى منها .. قبحا لها .. ثم قبحا » ومثلما يحدث هوراشيو عن تعاقب جناز والده وزفاف أمة الى كلوديوس عن كتب وكيف أن طعام الجناز الساخن قدم فى الزفاف باردا « اقتصاد .. اقتصاد .. محض اقتصاد يا هوراشيو » ويتبع ذلك مع هوراشيو .

بنكرارات مشابيهة تؤكد استمرار التوتر بهذا المعنى ، ويجيب هاملت بولونيوس حين يسأله عما يقرأ « كلام .. كلام .. كلام » ويستأذنه بولونيوس فى الانصراف فيجيبه « انك لا تستطيع يا سيدى أن تأخذ منى أى شىء أكون أنا أكثر استعدادا للتنازل عنه ، اللهم الا حياتى .. اللهم الا حياتى » ويجيب أوفيليا حين تسأله « لعلك بخير يا سيدى بعد هذا الغيب الطويل » « أشكرك بكل تواضع .. اننى بخير .. انتى بخير .. اننى بخير » وأيضا من قبيل « تعال وعاملن بعدل .. تعال .. تعال » و « روده .. روده » « حقا .. حقا .. أيها السادة » « الخ كل هذا انما يأتى مرتبطا بباقى العالم المؤكدة بالدرجة الأولى للحيرة ولعوامل الغموض والتمزق والالتباس والحصر .

وبالنسبة لحركة الرؤيا فى تأكيدها حركة الشر ، فنحن نصبح قريبين أكثر من دور الشعر والصورة الشعرية بالمفهوم التقليدى .

وثمة محاولات هامة فى هذا المجال أقربها لما نعتقده يبدو فيما عرضنا عن الناقدة سبيرجن المؤكدة لوجود ظاهرة المرض مخيمة على التراجيديا ، ويشير باحث آخر للصورة الشعرية لدى شكسبير - الى أن المرض والعدوى التى تجعل هذه المرض شاملا يعبر عنها فى المسرحية بالسم ، واللغة زاخرة فعلا بهذا « خلاصة الجذام الذى يخثر الدم اللطيف السليم » ويحدثنا هاملت كثيرا عن عقله الممرض ، والملكة تتحدث عن زوجها المريض ، والملك يتحدث عن السل فى دمه ولا يرتس يتحدث عن المرض الذى فى قلبه « وكل من فى البلاد » أفكارهم كدرة سميكة مريضة « وجنون أوفيليا » سم ناجم عن حزن عميق « وهاملت يتحدث عن الورم » الذى ينفجر فى الداخل ولا يكشف فى الخارج عن السبب الذى أدى الى موت الانسان « والسم هو ما يحدث به الجميع بالفعل فى النهاية .

وبحث مينا درماك عن هاملت يمدنا فى هذا الشأن بما يدعم ما نؤكد من عن خضوع الشعر فى صوره وتركيبه للايقاع الأساسى فحركة الشر كما أشرنا الى مظاهرها ، وخاصة فيما يتعلق بمظاهر الفساد فى طبيعة الحياة من الخداع والالتباس والتحول فى الارادة . ومن الطبيعى أن يتردد جانب كبير من الصور المجسدة لمعنى الفساد العام على لسان هاملت بوجه خاص ، وذلك من قبيل حديثه عن الحديقة التى « استحالت الى بذور والأشياء النتنة والخسنة فى الطبيعة هى التى تملأها وحدها » ولكننا بشكل أساسى نلاحظ أن هذه الصور تعتمد على المقارنة . ذلك من قبيل مقارنة هاملت بين أبيه والملك كلوديوس فيتحدث عن أبيه بقوله « خصلات شعره كخصلات شعر هيبريون ، وجبهته كجبهة جوبيتر نفسه ، وعيناه كعيني

مارس ، ووقفته كوقفة مركورى رسول الآلهة » ثم يقول عن كلوديوس - الواقع الراهن - « ملك من مزق ورقع ٠٠ مهرج لا ملك ٠٠ أحال فراش هيبريون الى فراش قذر ينبعث منه العرق النتن » ومن هذه المقارنة تمتد المقارنه بين واقع الدانمارك كله فى العصرين عصر الرجل الذى لم تشهد الدانمارك عندها مجيدا مثلما شهدت معه ، والدانمارك القائمة الغارقة فى الدنس والتي فقدت كل فضائل الحياة فى عهد هر وشفدعة « وأيضا ما نراه يتردد على لسان أوفيليا عن هاملت يأتى بالمقارنة « أى عقل نبيل هذا الذى سقط ؟ ان له من النبيل عينيه ٠٠ الخ » وأيضا على لسان الملك المقتول فى حديثه عن زوجته - وذلك يحيل الى الصورة كلها - الفضيلة والجمال وقد استحال مسخا اختلت معه الطبيعة ، خانت حبا « كان من الرفعة بحيث مشى يدا بيد مع العهد الذى قطعت على نفسها له يوم الزواج ، وفضلت أن تسقط من أجل صعلوك لا تقاس مواهبه الطبيعية بمواهبى » والتأكيد على سقوط الملك رغم الفارق الضخم بين الرجلين يتخذ الحاحا يتبدى معه الاختلال والسقم والغرابة فى الطبيعة بالفعل ولهذا فذلك يتعكس على الرؤيا فى كليهما .

وأما تأكيد الاحساس بالخداع والالتباس فيما بين الظاهر والباطن فيشيع فى اللغة باستمرار وباضطراد مع ما تستلزمه حركة الرؤيا ويجد فى بحث مينا درماك الذى تشير الى ما يوضح ذلك . فهناك كما يلاحظ تأكيد على اثاره ريبتنا ازاء كل ما يتصل بالشكل وكل ما يتصل باللبس « وهم ليسوا من تلك الصبغة التى تبديها ثيابهم وليسوا سوى متطلعين الى مطامع دنسة » ونسمع بالذات من بولونيوس أن « الملابس كثيرا ما تنبئ عن صاحبها » وذلك فى حديث يؤكد فيه لابنه بشكل غير مباشر قيمة الزيف فى تيسير الحياة .

وهاملت يشير من البداية « ليست عبادتى الحالكة يا أمى » والاستعمال الخاص والمتكرر لكلمة يبدو ربما يمكن أن تشير من نفس الريبة - فى سياقها - « وبدا لي كأنه يرى طريقه بدون عينيه » « يبدو يا سيدتى ٠٠ أنا لا أعرف يبدو » وهذا قول هاملت « وبعد ذلك نجمع رأيينا الى بعضهما البعض ، لنحكم على ما يبدو عليه » ثم نفس الالتباس بالنسبة لكلمتى (أرى ورؤية) ٠٠ فكما تقول الأم فى حضرة الشبح « لا أرى شيئا البتة . وكل ما هنالك أراه » وغيرها ٠٠ ثم بهذا المعنى كلمة تتخذ ولها أمثلة .

واستطرادا لنفس التأكيد هناك استعمال لغوى يتصل بالرسم واللون « خد البغى المجلل بفن الطلاء ٠٠ والذى ليس أقبح عند الشيء الذى يجمله من أفعالى عند أكبر كلماتى طلاء » « لقد سمعت عن طلائكن أيضا ما يكفى ، لقد وهبكن الله وجها وأنتم تجهلن لكنه وجه آخر » وتلك

أقوال هاملت في مواضع يخيم عليها نفس الاستعمالات اللغوية السابقة
مؤكد هذا للمعنى .

وأما ما يتصل بالتحول كمظهر للشر فنسب هاملت أيضا يتحدث
عن العادة « ذاك الوحش الذي هو العرف يلتهم كل حساسية وهو شيطان
العادة » . ثم حديثه عن هوراشيو المحفوظ ضمن « من امتزج دمه
برجاجة العقل ، امتزاجا جيدا فلم يعودوا كالنأى تحت أضبع القدر يخرج
الصوت الذي يريد » ثم حديثه عن الفكر الذي « يكسو العزم الأصيل
بصفرة عليقة » . حتى إن المشروعات ذات الوزن والشأن « ينثنى مجراها
معوجا بسبب ذلك » . وبذلك تفقد اسم الفعل ، .

واذ تؤدي اللغة - بكل جوانبها - دورا فعالا في حركة الرؤيا بمثل
ما تشير ، فيمكن أن نعود لنؤكد ثانية « أنه بقدر ما تسير موازية لحركة
الرؤيا ودعم باقي المقومات في نسيج واحد بقدر ما تبدو في صورة مضللة
بغيدة عن ذلك ، ونضيف الى السبب الذي ذكرناه عن مكانة الشعر في
مسرح شكسبير امتدادا من المسرح الشعبي » . نضيف أن صلتها بالشخصيات
أيضا تساعد على هذا التضليل . ان الشعر يقيم صلة خاصة مع كل
شخصية مؤكدا على ذاتيتها وأبعادها المميزة . وبدرجة توحى باستقلالها
وان كان ذلك تأكيدا لخضوعها للرؤيا . فحسبنا أشرنا عن كلوديوس
فمن الطبيعي أن نسمعه يردد « ما ينبغي فعله يجب أن نفعله عندما ينبغي ،
لان ينبغي هذه تتغير ويعتورها من النقص والتسويق بقدر ما هنالك من
السن وأيد وصدف ، وعندما تصبح يجب هذه أشبه بأمة المتلاف . .
التي تؤلم في الوقت الذي تروح فيه عن النفس » . وبقدر ما يبدو هذا
تعبيرا عن كلوديوس وعن موقفه المميز في ارتباطه بالأرض . . بقدر
ما يسهم هذا اسهاما محكما في نسيج الرؤيا وقد أشرنا فيما سبق عن
ارتباط هذا القول بمحنة هاملت وبأزمة الشر .

ومن الطبيعي كذلك أن نسمع يولونيوس وهو يتحدث عن « وداء
الشيطان الذي يمكن أن نلبسه اياه ليكسبه خلاوة » . فذلك لما يمكن أن
نسمعه منه فعلا ومنه بالذات حسب طبيعته كما تبدو في علاقته بالملك
وبالموقف ، وهو بذلك وفي الوقت نفسه يصب في المجرى الأساسي
للرؤيا ، وذلك بمثل ما يبدو فعله ملائما له حيث يقول له هاملت « وداعا
أيها الغبي التعس الأحمق المتطفل حسبتك من هو خير منك ، تلقى
مصيرك الذي يثبت لك أن الافراط في التطفل ينطوي على بعض الخطر »
مقتله وقول هاملت له ملائمان له ، وهما أيضا ككلماته يؤديان دورا في
النسيج العام .

فالتفرد في الشخصية ، موقفها الخاص وفكرها ولغتها الخاصة
ونهايتها الخاصة - كل ذلك يسهم في الرؤيا بدقة ويخضع لطلبها .
والجدير بالاشارة على نحو خاص صلة الشعر بأفيليا - في هذه
الحدود - فهو اذ يشارك مشاركة بالغة الأهمية في مشهد جثوتها ، نراه
يؤدي بذلك وتنفس القدر من الأهمية دوره للرؤيا وللمواجهة الأخيرة
للتحدى المتساوي .

يقول كولردج عنها « بدت في مبدأ الأمر ممتدة مثل نتوء صغير من
الأرض داخل بحيرة أو جدول ماء تغطيه زهور منشورة تنعكس في صمت
على صفحة الماء الساكنة ، ولكنه بعد حين ينهار أو ينفصل فيصبح جزيرة
صغيرة سرعان ما تغوص بعد تطواف وجيز .. دون أن تحدث أى أثر لها
في ماء البحيرة » .

فاما من حيث انها مجرد نتوء فيمكن أن نفهم ذلك بالمعنى الذي
أشرنا اليه عن توحيدهما مع كل من عالم هاملت وعالم الآخرين ، واما أنها
غاصت دونها أثر فذلك ما هو موضع احتمال .. والنظر الى حديثها
الشعري المعبر عن جنونها سرعان ما ينفى هذا ويضئ بوضوح ما يعنيه
جنونها للموقف كله وما يتبع موتها وجنونها هذا أيضا . لقد أشرنا أنها
بمثابة هاملت الذي لم يخض معركته مع الشر وهي بذلك البعد المواجه
للآخرين - الذين يندفع هاملت نحو عالمهم ويختلط به - المنطلق الذي
غادره ولم يعد يملك العودة اليه بعد التحامه بالشر ، ولذا فان جنونها
اذ يعنى حالة الانسحاب من عالم رفضها وهي على أبوابه تماما دون امتزاج
به - رفضها اذ تقول نعم نهائية - فهذا الانسحاب انما يعنى استحالة عودة
هاملت الى نقائه الأول .. فمن حديثها التالي نحس النغمة التي لا تنقطع
للنعم النهائية الحب ممتزجا بالمصاير وبالدهشة التي لا يمازجها أدنى
مقاومة وذلك ايقاع هاملت القديم يتردد كاشفا الموقف انه مع الجنون ثم
مع الموت يعنى انسحابه نهائيا من عالمهم وهو يعنى كشف التواطؤ في
حركة الشر ومدى ما ابتعد ذلك بهاملت عن منطلقه .. الشعر في صلتها
بجنونها نفسه وموتها ونصيبها الفجاج الغريب من الشر .. كل ذلك
تسيطر عليه نعم النهائية .

« كيف أتيت صديقك الصادق من الآخر المازق .. قد زان قبعته
بأصداف البحر وعلق تعليه بعضاه » والموت كيف يبدو غير ما وصل اليه
هاملت في رحلته معه ؟ ..

« مات وانصرف .. مات وانصرف على رأسه بحشب أخضر مديج
بالأزهار الرقيقة الندية .. »

بالدموع التي ذهبت معه الى القبر ، خالصة كندى الحب

حملوه مكشوف الوجه فى النعش ترالا ترالا ..

وعلى ضريحه سالت دموع غزار ..

ليتك زاهرة يا عصفورتى .. ،

ليس الموت مزيج الشر كما يبدو فى الرحلة الأرضية بل نحن حيال
دهشة الوعى الناصع ، ان ما تقوله بجنونها العذب الاليم وبوجودها
كله .. هو ما قالته أنتيجونا « انما خلقت لأحب » فى دهشة فقط دون
تجاوز أنتيجونا الثورى .. فليس لديها سوى نعم ومن الغريب لها ان
يكون هناك ما يحول دون هذا الحب ، هى غرابة خالصة فقط ، لا ترد الى
نسيج التناقض الذى يعيشه الجميع فهى اذ لا تعرف عطاء عدا الحب ،
فرغم هذا ولدهشتها بدرجة أدت الى انسحابها - لا تجد مرادفا له .

ان أوقيليا تمضى وتترك تركة ثقية من الحب ، لا تجد أحدا فى
الرؤيا بقادر على حملها ..

((هذا أكليل الجبل ومعناه كفكر ..

ثم هذه زهرة الثالوث ومعناها تذكر ..

هذه ثمار لك وقليل من كف مريم ..

هذه زهرة اللؤلؤ لك

كان بودى ان أعطيك طاقة البنفسج ولكنها ذبلت كلها حين
توفى أبى ؟

يقولون انه مات ميتة سالحة .. لان ذلك الفتى سرور قلبى)) .

ولكن هذه التركة تبدو خلفية حتمية للقائنا الأخير مع هاملت عندما
يتكشف أمامه التحدى ويواجه الواقع حيث تبدو تشكيلا هرمونيا مع
موقف هاملت الجريح جراحا نبيلة فى معركة الانسان كما خاضها وكما
كشف عنها فى النهاية حيث هى معركة مقصود بها الانسان تماما ..
وكما يمتزج نقاؤها الناصع على هذا النحو بالمواجهة الناقصة الحتمية
- التحدى - فكذلك تمتزج كلماتها التالية كعزاء بجلال هاملت بعدما
أدى دوره ..

((الى الله أصلى .. ليكون الله معكم))

وتلك آخر كلماتها للجميع .

_____ الفصل الخامس _____

« الأزمة »

(١)

النفى التاريخي والحضاري ورحلة إيسن

ما تؤكده كل من التجربة اليونانية والتجربة الشكسبيرية أن التراجيديا رؤيا ثورية - رؤيا النبي الفنان البديلة - تطرح الجوهر الثوري لوجود الانسان .. ولكن شكسبير بدا ثائرا على نحو يتجاوز الطبيعة الثورية للرؤيا ، وذلك يتمثل بالدرجة الاولى في محاولة التجاوز لهذا الواقع المختل وكما اتضح لنا في خلق التراجيديا لديه على النحو السابق ، وعلى هذا يمكن أن نرى في معركة هاملت بحديثها تلك وخصوصيتها وجهبا لصدام وعى الانسان مع هذا العصر فيما بدا من اختلال بين هذا المطلب والجدل مع الضرورة فشكسبير قد حاول أن يتجاوز مظاهر الشر على المستوى الاجتماعي المغلق كما بدأت تلوح في عصره ولكنه اكدها وهو لم يواجهنا بعالم من الطبيعي أن تتحقق فيه التجربة الكلية كما تعنيها التراجيديا - بمثل ما تحققت في أثينا - وانما واجهنا بعالم منقسم .. عالم لا تتضح فيه التجربة الانسانية في كليتها وفي مطلبها الا بمواجهة حادة بين الفرد والمجموع ، وكل منهما على بعد شاسع من الآخر .. وثمة شيء فقد بالفعل - هو ما تعنيه المعاناة كما أوضحتهما التجربة اليونانية أي بنفس التأكيد الحاسم الذي نلنسه في ثلاثية أوديب ، اننا نواجه بالتحدي كما نواجهنا به التجربة اليونانية ولكن ما تعنيه المعاناة انما يلقي به شكسبير ضمن الموقف المبهم الذي يواجهه ، وتلك نقطة هامة .

بهذا المثل يتبين محاولة شكسبير - رغم واقعه المفتوح محاولة فردية تجاه عصر يتمخض عن مولد جديد يعنى شكسبير أنه يرفضه .

واذا كنا قد لمسنا فى مسرحية هاملت تلك الحيرة التى تعطى لثوريتها صبغة انفعالية كثيفة - فنحن نستطيع أن نلمس ما هو أبعد من ذلك فى مسرحية الملك لير حيث نسمع نبرة عالية للغاية من الغضب ، غضب هائل نحس به يعصف بأعماق شكسبير ، حيث تكمن فى الرؤيا صرخة موجهة ضد تواطؤ رهيب حيال الانسان ... تواطؤ من كافة القوى ، تواطؤ ظلل هذه المسرحية بحالة من اليأس مريرة وجعل منها صرخة من أقوى الصرخات الممكنة على أبواب عصر مجهول تبدو ملامحه تهديدا للانسان من الداخل ، تهديدا بحالة من الطمس لا تبقى ولا تذر .

ولم يكن شكسبير متشائما فى هذا ولا فيما عرض علينا فى هاملت أو غيرها ... كان يملك وعى النبى الفنان لأن المستقبل أكده .

يقول الباحث (ميشيليه) ان عصر النهضة كان عصر « اكتشاف الانسان والعالم » وهو نفس الفرض الذى أشرنا الى أن الحضارة العربية حملته اليهم - ولكن وكما أشرنا لم يصاحب هذا الكشف العلاقة الجدلية بين هذين الكشفين - كانت كفة العالم - ممثلا للضرورة أرجح ... ومالبت أن أصبحت الكفة الوحيدة فى ميزان غريب .

فما تلا ذلك هو أن حركة التغيير الاجتماعى بدأت تتبلور ثم تشكل سيطرة كاملة على كافة مقومات الحياة ، ويبدو الفكر والفن بالتالى وجها لها . وعلى هذا فالمسرح بعد محاولة شكسبير لم يكن غير ذلك ، وهى بشكل ما نفس الفترة التى تلت المحاولة اليونانية وحيث تظهر طبقة وتنمو وتسيطر على مجرى الحياة وتظهر حركة فى المسرح تمثلها وتؤكد سيطرتها . ولكن ثمة فارق هام هو أن انكار الانسان بعدما كان متضمنا فى سيطرة حركة المجتمع والتاريخ ، يؤدى الموقف الجديد فى تطوره الى ظهور هذا الانكار بشكل مباشر الى جانب صورته الحقيقية الممثلة فى مقومات الوضع الحضارى الأخير .

فمع نمو الطبقة المتوسطة وتبعها لمطالبها وامتدادها والمثل التى تخدم تطورها بشكل عام ، كانت الثورة العلمية ومع هذه الثورة العلمية تجسدت هذا الانكار فى اكتشافاتها وما توحى به من دلالات تؤكد معنى النفى والانكار للانسان كحقيقة وبصير. واذ نرى أن هذا الانكار يأتى فى الوقت الذى شكلت الحضارة لنفسها معه وبشكل كامل ، مقومات كافية ملغية للانسان بالفعل وليس بالاستدلال - ملتقيا هذا النفى الحضارى بالنفى التاريخى - فنحن نجد أن رد الفعل يقوم فى وجه الالغاء الصورى وليس أمام الالغاء الحقيقى الكامن فى مقومات الحضارة والتاريخ ، وان كان رد الفعل - رغم عجزه - مؤكدا للانسان . ونحن هنا نصل الى الموقف كما عرضنا له فى المقدمة التى سبقتنا الملاحظات .

تبعاً لهذا نجد أن المسرح بعد شكسبير ظل مرتبطاً بحركة الواقع ومجرد تعبير طبقى فى الغالب وحين نعود الى الفترة التى تبعت الازدهار اليونانى نغنى المسرح لدى الرومان ثم فى العصور الوسطى فنحن نجد خضوعاً مشابهاً لسيطرة الواقع . . ونذكر هنا تشابهاً بين المسرح الرومانى والمسرح فيما تبع شكسبير لدى الاردى نيكول فى بحث له دون دلالة محددة ولكن موضوعيته تؤكد هذا الارتباط من حيث ان المسرح صورة لتفاعل الانسان مع العالم بالسلب أو الايجاب . . ويحضرنا هنا تساؤل لاريك بنتلى : لماذا لم تظهر الدراما كفن رفيع الا على نحو متقطع على حين أن للموسيقى فى عالمنا الحديث تاريخاً متصل الحلقات وكذلك الشأن لآلوان من الأدب كالقصة وحتى الشعر الغنائى . . لماذا نجد المسرح ابناً حائراً ؟ ، وفى اطار ما أوضحنا حتى الآن فان ذلك تبعاً لمولد المسرح أساس حيث يتحتم عليه أن يكون معبراً عن طبيعة التفاعل بين الانسان والعالم فى تنوعه المصاحب لحركة التاريخ ، مؤكداً هذا التفاعل فى مواجهة جريئة . . وذلك كما يبدو فى المسرح اليونانى ومسرح شكسبير ومؤكداً أيضاً له فى خضوعه . كما يبدو فى المسرح الرومانى ومسرح العصور الوسطى ، وكافة الحركات التى تبعت شكسبير سواء أكانت الكلاسيكية أو الرومانسية فالكلاسيكية الجديدة انما كانت تعبر بوضوح عن قيم ساكنة وماهيات الطبقة السائدة فى فترتها . . هذا وان كانت الحركة الرومانسية فى المسرح تدخل ضمن حركة التمرد فى وجه الاستغراق وتمثل سلباً أو ايجاباً محدداً لهذا لم تخلق مسرحاً لانها لم تؤكد الا تمرداً معلقاً دون نسيج الواقع ، وذلك خلال الشعر مستقلاً بالنسبة لما يعنيه المسرح حقيقة . هذا مع ادراك أن هذا الشكل المعلق للتجربة الرومانسية انما كان فى النهاية ضمن حركة تخدم الواقع فالحركة الرومانسية وكما بلغت ذروتها فى المانيا كان لها اثر واضح فيما آل اليه الواقع الالمانى بتعمقه وكوارثه وارتباطه بمقومات الحضارة المعادية .

ان المسرح مع موقف رد الفعل الذى أشرنا اليه أمام الثورة العلمية . . نجده قد بدأ يتخذ ضمن هذا المد العاجز موقفاً أكد أزمة الانسان وأزمة التراجيديا وارتباط أزمة الانسان بأزمة التراجيديا . . تلك التى لم تر فى جوهرها النور بعدما غادرنا شكسبير وقد أدرك العداء المبيت فى وجه عصره وعصرنا للانسان ، وتحققت مخاوفه وأحكمت الحلقة حول الانسان بحضارة نسيجها مفاهيم سكونية تطبق على مطلب الانسان فى تجربة حقيقية لوجوده وترفضه بذلك جوهرها ومصيرها ، ملتقية بالنفى التاريخى وكان ذلك يعنى أن التجربة التراجيدية ووجهت بنفس الالفاء ونفس العداء

من هنا وحتى الآن فنحن نزعم بأن إبسن في محاولته كما سنعرض لها يكشف عن جوهر الموقف وأبعاده كلها وبدرجة تنسحب على كل المحاولات في المسرح الأوروبي الحديث والمعاصر ان محاولة إبسن هي قصة فشل طويلة أمام الأزميتين . . وهي بذلك قصة المسرح الحديث والمعاصر . . ان إبسن في رحلته الطويلة المعقدة يكشف بدرجة كبيرة من الوضوح عن الأزميتين معا . . أزمة الانسان وأزمة التراجيديا . وحلقة مغلقة انتهى اليها الموقف ويكشف بهذا عن اخفاقه هو ، والى جانب هذا كله يؤكد أصالة الوعي الانساني وتجاوزه كل عداء وأصالة الجوهر التراجيدي المؤكد لثوريته .

ونحن مضطرون شأن ما حاولنا سابقا أن نطرح جانبا كل المفاهيم الشائعة عن مسرحه لنمضي في التحقق من رؤية مختلفة دون بلبله .

(٢)

بداية إبسن من حرية الشاعر العقيمة

ان إبسن يبدأ من منطلقين . . ممارسة الشعر والتعلم على كيركيجارو وذلك يعنى شيئا هاما . .

ان الشعر في الموقف الحضاري السكوني انما يعنى في الحقيقة صورة للازدواج الفردي الذي أشرنا اليه في المقدمة . . مفارقة الواقع في الوقت الذي يكون فيه المرء غارقا فيه خاضعا لمقوماته . انه بذلك تجربة شوق عقيم لا يخلص الفرد من تشكيل الواقع لتفاعله معه فالشاعر بدءا من حقيقة أنه يعيد للكلمات قدرتها على الكشف المباشر ويعود بها الى مهدها ومهمتها ضمن مهمة كفيات الفن . فهو يحقق حالة من التحرر ولكنها عقيمة سواء له أو للآخرين ، حيث ان فاعليته - في صلتها بالواقع والآخرين - تحكمها طبيعة الموقف التاريخي والحضاري . . يحكمها المستوى الاجتماعي والنفس السكوني المؤكد له في تجربة الفرد وتبقى تجربة الشاعر بتجاوزها مجرد شوق مردود .

والوجودية المعاصرة باعتبارها تبلورا لحركة رد الفعل - وباعتبارها محاولة للارتداد الى الوغي في فاعليته الاولى كانت أقرب الى الاحساس بما يحيط بالشعر في الموقف الراهن . . فيقول كيركيجارو عن الشاعر : انه رجل شقي يخفي في قلبه صنوفا من العذاب الدفين وان كانت .

شفتاه قد شكلتا بطريقة تجعل الآهات والصيحات التي تفلت منه تبدو كالأنغام الموسيقية العذبة . مصيره أشبه بمصير أولئك الأشقياء الذين يلتظون بالعذاب في القصور القديمة من نار بطيئة دون أن يقوى صياحهم على بلوغ آذان الطاغية لترسل فيها الرعب ، فقد كانت ترن في مسامعه كأنغام موسيقية عذبة .. أصارحكم بأننى أفضل أن أكون خنزيرا في سهول اميجار - مفهوما من بقية القطيع على أن أكون شاعرا غير مفهوم من بقية الناس .

وفي هذه الحدود يشير هيدجر في بحث له عن الشعر استنادا الى هيلدرلن يشير الى أن الشعراء كالمعزولين في صحراء الحياة عن الآخرين .

ويقول هيدجر عن الشعر كما يصل هيلدرلن الى ماهيته - انه صورة لزمن الشدائد « لانه يقع بين ضربين من النقصان وضربين من السلب .. فقدان الأرباب الذين فروا ، وانتظارا لرب الذى سيجيء » :

ومن محاولات هيلدرلن في تأكيد ماهية الشعر من خلال شعره نفسه مرثية « الخبز والنبيد » وتبدأ بحديثه الى الشاعر بقوله :

« ولكن أيها الصديق لقد جئنا متأخرين ..

صحيح أن الأرباب يجيئون ..

ولكن فوق رؤوسنا فى عالم آخر .. » .

ليصل فى النهاية الى قوله :

« .. فالى أن يحين وقت يشب فيه من المهد الحديدى أبطال تكون لهم كما فى الزمان الغابر قلوب قوية كقلوب الأرباب ثم يجيئون تسبقهم الوعود والبروق ..

الى أن يحين ذلك اليوم .. كثير ما يخيل الى ..

أن النوم خير لنا من أن نكون هكنا بغير زمان

أفاظل على هذه الحالة ؟ وماذا أعمل فى الانتظار ؟

وماذا أقول ؟

لست أدري ، وأسأل نفسى :

ما جدوى الشعراء فى زمن البأساء والضراء ؟ ..

ثم نجد سارتر ينتهى فى تعريف الشعر الى أنه اخفاق . وهذا حقيقى

بشكل ما اذا ما ربطناه بحالة الازدواج بين التمرد العقيم والانغماس فى تفاعل مفروض مع مقومات عصرنا ..

هذا بالنسبة للشعر .. وبالنسبة لكيركيجار্দ فنحن بإزاء محاولة للارتداد الى الوعي في أبعاده الأولية - وهو منطلق الوجودية المعاصرة كما تشير - جاءت ضمن حركة رد الفعل إزاء الالغاء المباشر للانسان ، وقد اتخذت خطوطا للمفهوم التراجيدي بالفعل ولكنها لم تتعد الخطوط لانها محاولة شاعر في النهاية وأزمته تدخل ضمن أزمة إبسن كما سيتضح - انه لم يكن يدرك طبيعة الأزمة وان كان بشكل ما يحس الأمر في حدود الطبيعة السكونية للموقف « فليشك الآخرون من أن عصرنا عصر فاسد أما أنا فأشتكى أنه عصر جدير بالاحتقار لانه يخلو من كل عاطفة » ان أفكار الناس تحيلة هزيلة كالعرائس المزوقة والدوافع التي تنبض بها قلوبهم أضعف من أن ترتكب الاثم ، وتتضح الخطوط التراجيدية لفكره في قوله « ما هو اذن ذلك الشيء الذي أميزه في كتابي (اما .. أو) أهو الخير أو الشر ؟ كلا .. اننى أحملكم الى حيث يكون الاختبار ذا أهمية بالنسبة لكم . على هذا يتوقف كل شيء فلو أننا استطعنا الوقوف بالانسان في مفترق الطرق ، حيث لا مفر أمامه من الاختيار ، لكان اختياره صائبا ، ، ، واننى في (اما .. أو) لا أحد موضع الاختيار بين الخير والشر وانما أحد الاختيار بين الخير والشر أو انعدام قيام مثل هذا البديل . »

ان يرتبط إبسن بهذه الخطوط في شعره وتشكل تمردا داخليا ما يتولد شعر .. فهذا لا شيء يحول دونه ، بالنظر الى موقف الشاعر كما حددناه ، ولكن في الوقت نفسه نجد أن ارتباطه بخطوط كيركيجار্দ هذه يؤكد استعداده أن يتجه للمسرح ، بل يحتمه .

ولننظر الى قصيدة له هي قصيدته (في البرية) كما تعرضها الباحثة ميوريل براد بروك - وذلك لطولها :

تستهل القصيدة بمغازلة في ظل التل في احلى أمسيات الصيف .. الفتاة تستعطف والأغنيات تمرح ، والعاشق يكسب الجولة رأيت فيها العنوبة والخوف .

وأحسست بيدنها الفتى يرتجف

ومع الصباح يهم الفتى الى التلال لصيد غزلان الرنة ويلتقى في طريقه بأمه في الميدان الناصع في الوادى السحيق ، ويطلب من الفتاة أن تجهز نفسها للغرس ، ثم يستلقى بين عيدان الخلنج فوق التل يفكر في فتاته في حبه لها ، متمنيا أن يكون الطريق أمامها شاقا لكي يمهد لها متحديا الاله ذاته في فرض الرعاية عليها وقبأة يظهر رجل غريب صياد من

الجنوب ، ذو عينين كبجيرات الجبال فتملك العاشق خوف غريب وان
أحس بالغريزة ان هناك شيئاً يربط بينه وبين الصياد . ويدعوه الصياد
الى قمم الجبال للعمل بدلا من الانسياق للأحلام .

وهكذا يمكث الفتى بالجبال طوال الصيف ، حتى اذا ما حل الخريف
أحس بمقت تجاه الوادى فيعد العدة لاجتماع أمه وعروسه للعيش فى
الجبال عند قدوم الربيع وتراوده الرغبة فى مشاهدتهما ، ولكن بعد فوات
الأوان اذ يكون الجليد قد غمر جميع المسالك ، ويدرك الفتى أنه لم يعد
فى طوقه أن يتقبل العيش فى الوادى .

ويدور الجزء التالى فى ضوء نجوم الشتاء ، وقد ألف العاشق حياة
الوحدة وان كان لدى سماع أجراس الميلاد تنتابه لواعج الحنين مرة
أخرى . وهنا يظهر الصياد الغريب ويلتقط الأفكار اذ تصدر عنه . وفى
هذه اللحظة يسدو وهج صاعد من قرابين أمه وقد اشتعلت فيها النار
ويشير الصياد فى فتور الى جمال النيران مقترحا أفضل الزوايا لمشاهدة
المنظر ، ثم يختفى تاركا الابن وقد تجملت فى عروقه السماء واحتوته
النيران وان أحس رغما عنه بجمال المنظر .

وفى الجزء الأخير يحل الصيف . . ويرقد العاشق فى دفء أعواد
الخلنج - وتلك حالة من الحنين للوادى - حيث يرى عن بعد بأعماق
الوادى موكب عرس يتحرك بين الأشجار . . انها عروسه تزف الى رجل
آخر غيره وتكون اللطمة الأخيرة لحنينه ويكتشف العاشق أن قلبه قد خرج
من المحنة أخيرا وقد تحرر انه قادر على تقبل حياته المحطمة كمادة للتأمل ،
وانه ليرنو الى السعادة بنفس قدت من فولاذ من فوق خط الحياة الجليدى .
ثم يظهر الصياد الغريب ونجده قد أصبح الآن حرا طليقا . ويعترف
العاشق على الرغم من أن قلبه قد تحجر وحياته قد تحطمت فهو يستطيع
الآن أن يتحمل الحياة فى القمم العالية :

« الآن صرت من فولاذ . . أتبع النداء

الى ضياء القمة والوهج . .

حياتى السفلى قد انتهت

وفى أعلى البرية الله والحرية

بينما يتخبط الأشقياء من تحت فى الحياة » . .

ونحن بازاء نفس الخطوط . . الاختيار بالمعاناة ومفارقة الماضى وهو

الواقع - نحو الحرية .

وهي وان كانت في حدود الاختيار كما يحدد كيركيجارد - الاختيار بين الجمالي والأخلاقي - الا أنها توضح بشكل أهم استقرار معنى التناقض المفتوح أمام الحرية الانسانية ، في وعي إبسن بما يحسه من اقتراب ملموس في الوقت نفسه من الرؤيا المسيحية - تركة الماضي الممثلة في فكرة الخطيئة الأولى والتي يتحتم تجاوزها كما يبدو ذلك في فكرة الخلاص .

وتلك هي الملامح التراجيدية التي منحت وعي إبسن صبغته الثورية بشكل مبدئي منذ البداية وحتى النهاية . . التناقض بين اخفاق تمثله تركة قائمة ونزوع للمفارقة . هذه الخطوط كما تؤكد ارتباطه بكيركيجارد في المضمون التراجيدي فهي تشير الى أنه في طريقه الى المسرح .

ونسأل بعد هذا . . ما الذي يعنيه ذلك بشكل مبدئي ؟

ما عناء ذلك بالنسبة للتجربة اليونانية ان الشعر مضى الى تجربة تراجيدية كاملة في مواجهة الواقع ، نعى أن مولد التراجيديا في أثينا كان انتقالا حتميا من الشعر الى الدراما في تجربة كاملة استطاعت تبعا لما أشرنا أن تواجه الواقع والفكر الساكنين أما هنا فالأمر مختلف ، ان إبسن يبدأ من الشعر حيث الشعر معزول وتمرد عقيم في واقع معاد . . ولذا فهو يتلقى من خلال تمرد عقيم خطوطا أو مضمونا تراجيديا بازاا وضع معاد باحكام لاى جانب ثورى مثلما هو معاد لطرح أى فاعلية ثورية على الشعر .

ان إبسن بولوجه الى المسرح بهذه الخطوط التراجيدية يواجه ضرورة الالتحام بعصره في صلتته الحتمية به وبالأخرين ، وأن يصل الى مواضع حقيقية تصل ما بين محاولته تحقيق تجربة تراجيدية وواقع عصره هذا . وذلك يعنى بالتأكيد التخلي عن موقف الشاعر في احتمائه بحريته العقيمة ازاء عصره . .

انطلاقا من هذا المضمون التراجيدي يمضى إبسن في رحلة طويلة لاجل أن يصل الى تحقيق فعل للتراجيديا . . محققا مثلا متواصلا . حيث يتأكد لنا اخفاق محتوم ، تتضح معه أزمة التراجيديا متصلة أوثق الاتصال بالنفى التاريخي والحضاري للانسان .

الإخفاق الأول « تأكيد إخفاق الشاعر »

يؤكد إبسن أن نظام تتابع أعماله مهم في حد ذاته ، وتلك حقيقة بالغة الأهمية بالفعل .

منذ أن بدأ إبسن محاولته في المسرح مع ممارسته للشعر وحتى دخل الى ألمانيا بعيدا عن الترويج غاضبا ونحن نرى تجسيدا لتلك الحتمية التي تشير اليها ، ضرورة التخلي عن موقف الشاعر .

مسرحية «ملهاة الحب» نموذج للمحاولات في هذه الفترة . موضوعها حول الشاب الشاعر (فالك) الثائر على الأوضاع في المجتمع والمناوى للثقاليدي ، يجعله الحب العميق الذي يربطه بفتاته سوانهيلد يابى أن يزوى في متاهات الحياة اليومية . ولذلك يدع فتاته في رعاية عجوز حكيم ويمضى الى الجبال بعدما يهز فكره الحب والزواج كما يراها المجتمع حوله ، هذا عنيفا ويهزا بالجميع . . . ومع ذهاب (فالك) تلقى الفتاة بخاتمه في الخليج - لتكسبه من جديد مع مشرق الأبدية كما تقول - بعدما وصلا الى نفس الايمان .

ونحن اذاه نفس المضمون بل ونفس الموضوع في قصيدته السابقة (في البرية) وقبل ذلك نحن بازاء حرية الشاعر التي يمنحها لنفسه ولا يعرفها المسرح .

عندما بدأ شكسبير طريقه الى المسرح لم يكن من المستغرب أن نراه ناشئا يجرب ويخطو في تؤدة وبتهمك وهو كما يبدو في ملاحيه الأولى ولكن كان يسنده في الوقت نفسه مواضع تصله بالواقع حوله مواضع المسرح الشعبي وتمضى به ، أما إبسن فليس يجرب وليس يلتزم بمواضع محددة للدراما ثم ليس يدرك أى مواضع تصله بالواقع - واقعه - وكل ذلك مرادف لكونه ما زال الشاعر الذي لا يدري حقيقة مشكلته حينما يهبط على خشبة المسرح بقصيدة درامية يخول لنفسه فيها حرته الخاصة كشاعر ، ويلبس الملامح التراجيدية التي استقرت ففى وعيه هدفان من الخارج .

ولذا ووجه برفض من الواقع له . انه لا يفهم فحسب بل يواجه بعاصفة شديدة من الجميع باعتبار المسرحية تعريضا بالزواج والدين ونجد

أن مسرحيته لم تعرض لأنها لم تجد من يجرؤ على اخراجها وانتقمت الكنيسة لنفسها بأن تدخلت لاحتياط الالتماس الذي قدمه لكى يتعاطى من خزينة الدولة مرتبا شهريا باعتباره شاعرا .

والحقيقة أن الأزمة أزمته هو قبل أن تتضح له أزمة الواقع حوله ،
والشئ المهم بالدرجة الأولى أن هذا المضمون التراجيدى لا تفق خلفه
معاناة من ابسن ولا يحمل أى حياة حيال حقيقة الواقع .

وان الأمر يبدو شوقا شعريا ألبسه ابسن قضية ظل لفترة يتشبث بها وهو القومية النرويجية وقد نستطيع أن نربط بينها وبين منطلقه التراجيدى هذا باعتبارنا اياها دعوة للتخلي عما هو بال من الماضى وتجاوزه نحو ما هو أفضل ، ولكنها لم تكن الا رداء خارجيا لرؤياه ولم يكن يدري حقيقة ما تنطوى عليه هذه القومية من ارتباط بواقع معقد يتربص به دون أن يدري حتى الآن .. كل ما كان يشغله بعد ارتباطه بثوريته أن يكون بهذا شاعر النرويج القومى فى طموح مجرد يعبر عنه فى قوله :

سوف أبتنى لنفسى قصرا من السحاب

جناح وجناحان يظهرانه الى الوجود ، وجناح صغير

سوف يتألق مصراعه عبر السحاب

وسياوى الجناح الكبير منشدا خالدا

ويفتح أصغرها بابه على مصراعيه لاستقبال غادة حسناء ..

ولذلك لم يكن الصدام يعنى أن يتجه بالدرجة الأولى الى حقيقة
ما كتب قدر أن يتجه بالنقمة الى الواقع حوله . وينتهاز فرصة امتناع
النرويج عن مشاركة الدانمارك فى صد الهجوم الروسى عليها - ليكيل
السخرية للنرويج ، فى الوقت الذى يكشف فيه عن تناقضه ، أذ يهرب
من التطوع فى الجيش الدانماركى مثلما تطوع الكثيرون من أصدقائه بدعوى
أنه يحارب بأسلحته الخاصة ويردد على نحو يدعو للسخرية منه ولتأكيد
احساسنا بقوله بحقيقة موقفه :

« ليسعدنى أن أغرق لكم سفينة النجاة »

« انا نبحر وفى حمولتنا جثة ميت »

وهو بهذا كله بعيد عن حقيقة الواقع وحركته والنسيج الحضارى
المعادى ، وعلى هذا النحو يخرج الى المسرح كشاعر فحسب غافلا عن
ارتباط محتوم لا بد له منه .. بالواقع .. انا نراه يشخص اخفاقه على

نحو خاطيء في خطاب لصديق له « أما الشخص الوحيد الذي أعجب
بالمسرحية فكان زوجتي ، انها الطابع الذي يتمناه كل رجل مثقف فهي
غير منطقية ، ولكنها ذات ملكات شاعرية قوية ، وعقل واسع طليق ،
ونفور شديد من كل أمر تافه وهذا لم يفهمه أحد من مواطني ، وأنا لم
أشأ أن أجعل منهم كهان اعتراف لي ولذا حكموا علي بالقطيعة ، كانوا
جميعا ضدي » .

وبهذا الاغفال ، وبأزمة الشاعر يكتب يراند ويرجنت - الى جانب
المطالبين بالعرش ، مؤكدا استمرار عزله في هذا التصور لامكانية
الشاعر المعزولة ، انه يتكلم عن يراند بقوله « لقد عرضت فيها لذلك
ارتباط محتوم وعلى أي نحو بهذا الواقع وتتطلب منه تجاوز موقف الشاعر
كان يدرك ما يعنيه هذا تماما بالنسبة للواقع » ، انها كانت تعبيراً عن
أزمته كشاعر - حيث تعزله حريته العقيمة عن المسرح - وهو كان يحسها
على أنها أزمته ككاتب مسرحي غير مفهوم ، ومن هنا استمر الالتباس .
اننا نراه في هذه القصيدة الدرامية يكتب بإحساس الشاعر وقد تبدى
له ما ينطوي عليه موقفه من اخفاق ولذا فنحن ندرك الى جانب تصوره
لها وجهها للاخفاق المحتوم للشاعر في عصرنا ، فالشاعر يمكن أن نراه
يرجنت الذي لم يستطع أن يكون نفسه .. وهو يراند الذي خاض
تجربته الخاصة تماما وابتلعه الجليد في النهاية دون أن ينير شيئا من
علاقته بالعالم .

واننا نجد حديثا لايسن عن يراند له دلالة تماما بالنسبة لهذه
النقطة ، واقترابه على نحو خاطف من خطورة موقفه « ان يراند هو أنا
في أحسن حالاتي .. وفي أثناء كتابتي لمسرحية يراند كنت أضغ زجاجة
داخلها عقرب ، وكانت هذه الحشرة تمرض من حين الى آخر فكنت أعطيها
قطعة من الفاكهة الطرية فكانت تنقض عليها انقضاضا عنيفا وتفرغ فيها
سما ، وبهذا تبرأ من علتها مرة أخرى .. اليس يحدث شيء من هذا
القبيل بالنسبة لنا معشر الشعراء ؟ » وبالفعل كانت تجربة شاعر ينارس
معاناته التلقائية ، وهدفه الأساسي أن يبرأ منها دون مواجهة الحقيقة ذلك ،
وانه يتفنى أن تكون يراند ممثلة لتجربة كيركيغارد - حين ردد البعض
ذلك - وانما تمثله هو فقط .. والحق أنه هو وكيركيغارد أيضا والتجربة
المغلقة للشاعر كما يتحتم عليه أن يتخلص منها ، هو ما تعنيه هذه
المحاولة .

لم يكن واضحا اذن لايسن أن صدامه بأهل بلده ، ليس مجرد
رفض عدائي أن يكون شاعرهم القومي ، وانما مصدره هو انفصاله عن
عصره الذي يربطه واياهم بنسيج عليه أن يتبينه ، ليتيسر له بالتالي
التخلص من عزلة الشاعر داخل تجربته العقيمة .

... وفيه لهذا النسيج هو طريقه الحقيقي الى المسرح ، ومعرفة أي مواضعات يحملها للمسرح ، وأي مواضعات لخطوطه التراجيدية ، ان كان بالامكان استخلاص تجربة مجسدة لها في لقائه هذا . أزمته مع المسرح هي أزمته مع الواقع ، فكما أنهم لم يرفضوه لانه يواجههم بحقائق يهربون منها أو يقصرون عنها كما تصور - وانما لانه لا يدرك أزمة الشاعر مع الواقع الراهن - فعلى هذا النحو لم يدرك أن تجربة الشاعر في عصره هي تجربة خارج الواقع وعقيمة بالتالي ، وان تجربة المسرح مبدئيا هي ارتباط محتوم وعلى أي نحو بهذا الواقع وتتطلب منه تجاوز موقف الشاعر نحو مواجهة الواقع الذي ينطوى على استعباد ما .

ولم يأت التقاء إبسن بجوهر الواقع من خلال واقع النرويج الخاص وانما بدأ التقاؤه بمواجهة لأصداء الواقع الحضاري العام وخارج النرويج، ثم انتبى الى الالتقاء بالواقع مكثفا في نطاق المجتمع النرويجي .

فمع مغادرته النرويج تاركا اياها نحو ألمانيا ، يقرر التخلي عن فكرة القومية المسيطرة عليه - وذلك ضمن ثورته على النرويج - ومع تخليه عن هذه الفكرة يبدو كأنما تهيأ ليحس ويدرك ما حوله . . . وكان أن أدرك وأحس ما يكفي ليمنحه اقترابا كبيرا من طبيعة العصر الكامنة . . . وصمت فترة خاض فيها هذا اللقاء ثم كتب مسرحية « الامبراطور والجليل » .

يقول إبسن عن تلك المسرحية انها « أول عمل كتبته وأنا خاضع لتأثير العقلية الألمانية . . . وكانت نظرتي الى الحياة ما برحت نظرة رجل قومي من أهالي اسكندنافيا . . . ولقد كنت في ألمانيا خلال الحرب (حرب ١٨٧٠) وخلال التطور الذي ترتب عليها . . . وأثر ذلك كله على نفسي بطرق شتى ، وكان لهذا التأثير قوة محولة وكانت نظرتي في التاريخ والحياة الانسانية حتى ذلك الحين نظرية قومية ، ولكنها اتسعت الآن وصارت نظرية عنصرية . . . ولهذا أستطيع أن أكتب مسرحية (الامبراطور والجليل) والى جانب هذا التأثير من إبسن بالواقع الألماني - وهو تأثر محزن وكان هذا الواقع أحد التجسيديات المباشرة للواقع الحضاري - فنحن نجده يلتقي بأسوأ ما في التيارات السائدة والمتصلة بمقومات الواقع ، انه يأخذ عن نيتشه جانبيه المتواطئ مع الواقع ، والمؤكد لهذه العنصرية ، ويأخذ عن شوينهور الجانب المظلم في فكره - دون دلالة العامة - نعني النغمة العبثية في فكر شوينهور والممثلة في حديثه عن الارادة العمياء التي تدوس كل شيء وتسلب الجدوى والمعنى من الحياة الانسانية بما يؤكد بوجه خاص على مشكلة القيم - ولا تغفل أن ذلك ضمن ادراكه للنفي المباشر من قبل الدلالات العلمية للانسان كما واجهت الجميع في فترته وما سبقها وذلك مرتبط تماما بنتيجة هذا اللقاء . في

الوقت نفسه يصطدم بهذا بتأثير كيركيجارد الثورى فى وعيه وتحريكه لفاعليته دون تحديد بتلك الملامح التراجيدية التى لا تسند لها معاناة ، ولذا تراه يكشف عن كفر بهذا الدين الشخصى الباطنى الذى كان يدعو اليه كيركيجارد ، ولكنه يظل متشبها فقط بالمنطلق الثورى خلال اضطرابه الغريب - المتطلق الذى أمد به كيركيجارد ..

وتأتى مسرحية (الامبراطور والجليلى) تعبيرا عن هذا اللقاء العنيف بتيارات الواقع فى اشارة غير واضحة لسلطوته التى لم يخض ابسن معركته معها بعد ، وان ذلك يبدو خلال الاضطراب المصاحب لهذا كله ، نتيجة حتمية للصدام .

فى هذه المسرحية يتجاوز ابسن موقف الشاعر دون أن يحقق لقائه بالواقع والمسرح .. ذلك لانه انتقل من موقف الشاعر الى موقف المفكر .. مفكر يكشف عن اضطرابه الشديد فى لقائه بتلك التيارات ، ومبعث الاضطراب هو تمسكه فى الوقت نفسه بالاطار الثورى التراجيدى المناقض لكل الجوانب السكونية والمعادية مما تجاوب معه ابسن فى هذه التيارات .

نحن ازاء خيال مفكر يخوض معركة واسعة يطرحها علينا بتعقدها واضطرابها فلسنا بازاء عمل فنى والأمر يمكن أن نوجزه فى أننا ازاء انتقالة فكرية كان يحتاجها ابسن حيث كان قبلها شاعرا وعليه بعدها أن يتخذ سمات رجل المسرح .. كانت فى الحقيقة مرحلة انتقال للتخلي عن الشاعر ومواجهة عصره باختياره المسرح ..

وان هذا الى جانب ثوريته تناقض لن يحل أبدا كما سنرى .

ونستعرض المسرحية كما يلخصها بفهم الأردى نيكول لنحس مباشرة هذا الاضطراب الفكرى الذى تجيش به ، والذى يتضح بوجه خاص من تعاطف شديد مع جوليان ثم انتهائه الى الخروج عن الواقع التاريخى بالفعل ليدفعه ، وذلك انما يكشف عن أزمته هو شخصيا فى الالتقاء الخاضع لتيارات عصره وفى الوقت الذى يحمل فيه ملامح تراجيدية مناقضة فى النظر للتجربة الانسانية ، وعليه أن يكشف مصير هذه الملامح فيما بعد لقائه بتسيج الواقع العقلى .

• • • يعرض لنا ابسن فى البداية شخصية بطل المسرحية الأمير جوليان ، الذى كان يعيش أثناء حكم الامبراطور يميل الى المسيحية ، والأمير الشاب ذكى بهى الطلعة فخور ببهارته فى الجدل والمناظرة يعشق الجمال

والحياة وفي الوقت ذاته تميل به روحه الكبيرة الى التبرم بالمعرفة التي حصل عليها ويسعى وكله شغف وتوق الى معلم اثر معلم محاولا دائما أبدا أن يسبر أغوار الفكر الانساني ويدلف الى مجاهله ، وينتهي به الأمر الى مقابلة الصوفي ماكسيموس الذي يستحضر أرواحا وراء غياهب الزمن ، ويعرض على ناظره صورة للامبراطورية الثالثة .

ويفسر ماكسيموس هذا قائلا :

ماكسيموس : هناك ثلاث امبراطوريات .

جوليان : ثلاث ؟

ماكسيموس : أولا هناك الامبراطورية التي تأسست على شجرة المعرفة ثم هناك الامبراطورية التي اعتمدت على شجرة الصليب .

جوليان : والثالثة ؟

ماكسيموس : أما الثالثة فهي امبراطورية السر العظيم ، امبراطورية سوف تعتمد على شجرة المعرفة وشجرة الصليب معا ، لانها تكرهما وتحبهما سويا ولانها تستمد حياتها من شجرة آدم ومن الصليب .

وعندما صار جوليان امبراطورا سعى الى تدعيم حكم يسوده التسامح القريب ، ورغم هذا فقد دفع الى ارتكاب سلسلة من الاضطهادات منها ما هو حقيقي ومنها ما هو وهمي . . طرد موظفي القصر لكونهم ثلة فاسدة نفعية . . واتهم بمهاجمته للكنيسة بينما سلك المتعصبون الذين يتوقون للاستشهاد مسلكا استبدعي منه تدابير صارمة . واذا تتبعنا مسلك جوليان في الجزء الأخير من المسرحية وجدناه رجلا يسعى كالمحموم لاختاد روح لا تغلب ، وينتهي الأمر بأن يحطم نفسه في سبيل ذلك وتغشاه نوبة من الجنون أثناء حملة مشنومة الى بلاد فارس ويتسلط على ذهنه التفكير في المسيح أينما ذهب وأيما فعل وبعد أن يقرر به جاسوس فارسي يصدر أوامره باحراق الأسطول الامبراطوري ، وعندما يتصاعد لهب النيران ينفجر صائحا في نشوة المنتصر « . نعم ان الأسطول يحترق ! وهناك شيء يحترق غير هذا الأسطول ، ففي هذه النار المندلعة يحترق هذا الجليلي ويتحول الى رماد ويحترق معه كذلك امبراطور الدنيا ولكن من هذا الرماد سيبعث - كذاك الطائر العجيب - اله الأرض وامبراطور الروح في شخص واحد . . في شخص واحد . . في شخص واحد » .

وتزداد الظلمة التي غشيت نفسه عمقا بعد عمق فتصمت أصوات الآلهة الذين استشارهم ماكسيموس من أجله .. وينتهي أمره بأن يقتله صديق صباه أجاثون ويموت على علم بأن المسيح قد انتصر وأن حلمه عن الجمال الوثني والمتعة الوثنية قد خدعه ، وفي الوقت نفسه ، نشعر بأنه في فشله كان أداة لقوة أكبر من قوة المسيح أو قوة الآلهة الوثنيين القديماء :

ماكسيموس : لقد ضل سعيه كقاييل .. لقد ضل السبيل كيهوذا ان الحكم مسرف أيها الجليليون .. انه يفنى أرواحا عديدة. ألم تكن حينذاك بل الآن كذلك الرجل المضل - انك ضحية على مذبح الضرورة ؟ ما قيمة الحياة ؟ انها لهو وهراء ، حتى ما نريده ندفع اليه قسرا .. ايه أيها الحبيب ، ان كل الدلائل خدعتني ، وكانت كل التنبؤات ذات حدين ، فرأيت فيك الوسيط بين الامبراطوريتين ان الامبراطورية الثالثة آتية ، وتسترد روح الانسان تراثها - وحين ذاك تقدم اليك قرابين الغفران .. (يخرج) .

باسيل : لقد برق في خاطري كنور وهاج كبير بأنه هنا يرقد جوليان أداة الله النبيلة المحطمة .

ان ابسن في الحقيقة يصل الى نقطة حاسمة بمواجهته عالم الرومان بعالم المسيح ثم بتلك المزاوجة في الحديث عن الامبراطورية الثالثة .. يبدو هذا نظرة جدلية مباشرة للتجربة الانسانية ، ولكن الأمر في الحقيقة ليس يؤدي الى تأكيد شيء من هذا بل يجرنا الى سخرية ، فمن خلال تصويره لرحلة جوليان ، التي تكشف عن اضطراب وتعقد تفكيره هو ما يصل الى الكفر بطبيعة جوليان كما رسمها وتعاطف معها في البداية ، ويلقى بها في أتون قوة غاشمة ليست بأحد القوتين الحقيقيتين ، قوة تجعل الأمر التباسا ، ويبدو الموقف تحيط به أكذوبة لا يتبينها ، ان ذلك كان يعنى اهتزازه هو شخصيا بازاء تجاوبه مع الواقع الحضاري من أحد وجوه المضللة له والمؤكد للواقع - هذا التجاوب الذي صدر أساسا عن أزمة طموحه في بلده متجاوبة معه بما يتضمنه من خلفية أساسية تنفي الانسان ، وهو ما يصطدم باستعداد الثوري كما تمثله تجربة الشاعر المعزولة ، ولذا فليس التناقض هنا تراجيديا ، ذلك لانه اتخذ اطارا علميا لا يتضح معه تجاوز ما ، ولكن حالة - احباط واضطراب - فموقفه مزيج من التواطؤ والرفض ، تواطؤ مع هذه التيارات وما يحيط بها من عداة للانسان ورفض يمثله استعداد وهيه ، وهو مزيج يصل به الى ضباب شديد واحساس بالاحباط .

واننا نرى ايسن يردد في هذه الفترة وهو بالمانيا تلك الكلمات الموحية بذلك :

« هناك لحظات يخيل الى فيها أن تاريخ العالم بأسره أشبه بحطام سفينة وأن الشيء الهام الوحيد هو أن ينجو الانسان بنفسه » :

لقد أطاح الصدام هنا بتجربة الشاعر - الشوق الحر العقيم وعزلته المحتومة - والذي كان قد عرضها للصدام اطارها الثورى الذى مضى به الى المسرح فلفظ الواقع تجربة الشاعر فى المسرح ودفع به ليطل على عصره حيث يسلبه حرية الشاعر بوجه عبوس مختلط اللون .

وهذا ما حدث ، فقد توقف ايسن بعدها فترة طويلة - أربع سنوات أخرى صامتا - وقد أدرك أن عليه أن يودع الشاعر وأن يمسك باستعداداته الثورى مجردا ويستجمع نفسه متجها إلى الواقع حوله ولكن متخطيا هذه الصورة المخيبة التى تبدت فى لقاءه بالواقع على مستوى الفكر المجرد حيث قذف به الى الضباب .

ويبدأ بالفعل فى تأكيد رغبة واضحة فى الابتعاد عن الشعر حيث يقول خلال هذه الفترة « الشعر بالغ الضرر بالفن الدرامى وليس من المنتظر أن يستخدم الشعر فى مسرحيات المستقبل اذ من المؤكد - على أرجح تقدير - ألا تتلاءم أهداف الأدب المسرحى فى المستقبل مع الشعر - ولهذا كتب عليه أن ينتهى ويزول » وهو لا يتحدث عن الشعر بما تعنيه ، ولكن قوله ذلك على أية حال متصل بالآزمة فى معاشتها المبهمة .

ان ايسن يبدأ من المعطيات المباشرة للواقع حوله يحدق بها فى وضوح وبموضوعية ثم يخوض معها تجربة وعيه الخاصة بمضمونها التراجيدى ، وذلك يعنى أن يحقق مع هذا الواقع بنسيجه الذى يسعى ليتبينه تجربة ثورية تتجاوزه ، وهى لو تحققت بالفعل ونجح فى ذلك فليست سوى التراجيديا .

فماذا تم فى هذا اللقاء الذى تبدأ معه معركة ايسن الحقيقية مع أزمة الانسان وأزمة التراجيديا ؟

الاضفاق الثانى « صدام مباشر »

بدأت المحاولة بمسرحية (أعمدة المجتمع) . وقبل أن نبدأ فى متابعة ذلك نود أن نشير أولا الى أن ثمة محاولة نظرية بدأت بها أزمة المسرح عموما كما سنصل إليها ، ومهدت لابسن فى الوصول الى هذه النتيجة ، تلك هى محاولة الكاتب الألمانى « هبل » ، وتتلخص نظريته على النحو التالى وكما عرض لها فى كتاب صغير لباحث دعم هذه المحاولة مع هبل وهو «هرمان هنتر» - كتابه (الدراما الحديثة) والذى قرأه ابسن وهو فى ألمانيا فى مرحلة بحثه ، ومنها يبدو أنها كانت عاملا هاما فى مواجهته التالية للواقع « . . تتأصل الجذور الأخلاقية لزماننا فى النزعات الناشئة فى داخل شخصياتنا وفى أسرار حياة الأسرة التى تزلزلت من الأساس وكذلك تتأصل فى تربة أوضاعنا الاجتماعية المتفجرة تفجر البراكين » ولكن حيث يوجد الصراع الأخلاقى العميق يوجد القدر ، هائلا جبارا وحيث يوجد القدر الجبار فى داخل النفس توجد التراجيديات البحتة ، واذن فنحن نجد حوالى عام ١٨٥٠ طرازا من التراجيديات متطورا بعض الشيء ، وهذا الطراز متزيا بزى الحياة الحديثة ، ويشير بذلك الى محاولات هبل فى المسرح وهى لا تكشف فى الحقيقة عن الأزمة . وان كانت مع نظريته قد مهدت لاحدى مراحل تجربة ابسن الطويلة التى ستكشف لنا بشكل متكامل عن الموقف ، وكانت فى الوقت نفسه تصفية للحركة الرومانسية فى المسرح ، بوصفها تمردا يلتقى بشكل ما مع تجربة ابسن الشاعر ويتحتم تصفيتهما فى مجال المسرح تبعا لأنها تمرد من خارج الموقف ، والمسرح - كما نؤكد - مرتبط بالواقع سلبا أو ايجابا ، ولذا فكما أشرنا لم يكن للحركة الرومانسية مسرح حقيقى ، ويمكن أن نرى أن ابسن فى مرحلته الأولى - أزمة الشاعر - يلخص موقف الحركة الرومانسية فى المسرح .

ونعود الى بداية المحاولة لدى ابسن (أعمدة المجتمع) . .

(بيرنك) بطل المسرحية نموذج واضح تماما للطبقة البورجوازية يخضع تماما لكل ما يشكل هذه الطبقة من الظروف المعاصرة ، وكل ما يفرضه عليها الواقع ، واقعها وحركة الواقع العام - من التزام وهو يسير على درب هذه الطبقة بشكل طبيعى ، وذلك ما يمكن أن نلمس له تأكيدا واضحا من ابسن . ان بيرنك تاجر وصاحب أعمال واسعة ، ويشرف على شركة النقل البحرى ، وله ترسانة لاصلاح السفن ، وتبدأ

المسرحية فى منزله يحدث بين عامل مسن واع فى ترسانته وهو (أون)
ورئيس الكتبة (كراب) ندرك معه منذ البداية التصاقا شديدا بحركة
المجتمع .. يدور بينهما الحوار التالى :

كراب : أمرنى بىرنك أن أخبرك بالآتى : عليك أن تمتنع عن أحاديثك
للعمال فى أيام السبت .

اون : أيجب على ذلك ؟ لقد كنت أظن انه يمكننى أن أستفيد بوقت
فراغى .

كراب : لا يمكنك أن تستفيد بوقت فراغك فى تعطيل العمال عن
العمل ، فأنت يوم السبت الماضى كنت تحدث العمال عن
الضرر الذى يصيبهم اذا ما نحن استخدمنا الآلات .. والأساليب
الجديدة فى صناعة السفن ، فما الذى دفعك الى هذا ؟

اون : اننى أفعله لمصلحة المجتمع .

كراب : غريب هذا .. ان الرئيس المستر بىرنك يقول انك تهدم
المجتمع ؟

اون : ان مجتمعى يا سيدى كراب ، يختلف عن مجتمع مستر بىرنك
فأنا بوصفى رئيسا لاتحاد العمال يجب على

كراب : أنت أولا وقبل كل شئ رئيس حوض سفن عند السيد بىرنك
وواجبك - أولا وقبل كل شئ - هو أن يكون ولاؤك نحو
المجتمع المعروف باسم السيد بىرنك وشركاه .. فمن هذا
المجتمع نأكل العيش .. ،

ومن البداية ايضا نرى اشارة واضحة تماما للمجتمع البورجوازى
بكل قيمه وكل ما يميزه ويؤكد سيطرته .. ففى نفس المكان الذى يتحدث
فيه الرجلان بمنزل بىرنك ، تجتمع زوجة بىرنك مع حشد من نساء طبقتها
يكون جمعية خيرية لتقويم المجتمع والأخذ بيد الساقطات ، ونلمح ما تعنيه
ممارسة هذا الخير من ممارسة لنوع من الرفاهية فى هذه الطبقة وتأكيد
لقيم تدعم سيطرتها ، يشير ايسن الى هذا خلال مجلسهم بتلقائية واضحة .

ونرى ايضا بينهم نموذجا واضحا يوضح يقظة ايسن الشديدة لما
تخلقه السيطرة البورجوازية ومناخها ، ان بينهم معلما يمثل المثقف الذى
يتسلق على أخلاقيات هذه الطبقة لينتمى اليها ، انه يقص عليهم قصة
أخلاقية ثم يخوض حديثا أخلاقيا يكاد يبدو كازيكاتوزيا عن مجتمعهم

الموفق بازاء العالم الخارجى الكبير الفاسد ، ثم حديثا اخلاقيا عن أسرة برك ومنزله « الصالح الطاهر حيث الحياة تبدو فى أجمل مظاهرها يسودها التوافق والانسجام » .

وبمثل هذا الوضع نواجه برك عندما يظهر للمرة الأولى أمامنا وهو بصحبة شركائه من الرأسماليين ، نلمس تماما ما يربطهم ازاء المجتمع حولهم ، ونسمع أحدهم يردد بالفعل : اما أن نقف صفا واحدا أو نضيع معا .

نحن فى الحقيقة نكاد نكون بازاء تشريح موضوعى تماما للأرضية الاجتماعية وقوانينها ، حيث يجرى موضوع المسرحية مستمدا من قوانينها هذه بالفعل . وتأتى القصة ..

ان برك هذا كان يعشق ممثلة شابة فى شبابه وعندما جاءت له الزيجة الملائمة لمكانته والمدعمة لتطورها ، كان عليه أن يزيح هذه الممثلة من ماضيه تماما ، واذ يذهب لتصفية موقفه معها ، يفاجأ بزواجها فيقفز من النافذة وتحدث الفضيحة التى يتحمل تبعاتها صديق له ، ويوضح أبسن هنا أن الواقع حالة من الضياع الاجتماعى محيطة بصديقه هذا (يوهان) جعلته يحمل هذه التبعة عن صديقه امتدادا لتحديه المجتمع . ويفادر صديقه البلاد الى أمريكا ، وتلحق به أخته التى كانت تحب برك ونصلم بزواجه . واذ يحتاج برك الى مال أمه دون أن تنال أخته (برتا) نصيبها كاملا منه ، فهو ينسب الى (يوهان) بعد سفره ، أنه سرق مال أمه - وقد كان يدير أعمالها - سرقة قبل سفره الى أمريكا . يفعل ذلك كله وهو مؤمن تماما بضرورته ضرورة تفرضها عليه طبيعة علاقته بمجتمعه ومكانه فى السلم الاجتماعى والذى هو المجال الوحيد الحقيقى فى المجتمع لتحقيق ذاته ، وتأكيد هذه القيم فى الحقيقة هو تأكيد لقيم البناء الاجتماعى الذى يضمه ، والذى يؤكد سيطرة طبقته والصورة الخارجية للانسجام التى يشير اليها المعلم هو مطالب طبقته ومطلب التنظيم الاجتماعى فى هذه المرحلة لمجتمعه . والعقونة التى نلمسها منذ البداية فى النسوة - وهن من ساعدتنا فى الحقيقة من البداية على كشف الأمر - هذه العقونة هى عباد هذا الانسجام ، وعلى هذا فليس برك فى حديثه التالى يؤكد قيمه الخاصة فقط ، فحين يرفض مشروعا للسكك الحديدية ، ثم يقبله تبعا لتغير مواقع المصلحة لديه ولدى الرأسماليين فى المدينة فنجد المعلم والذى يفهم ولكنه يتجه تبعا لهدفه الى التأكيد المستمر على أخلاقياتهم الموضوعية تحصينا لموقف برك وليس مهاجمة له - نجده يسأله وهو يعرف الإجابة مقدما - عما يتبع الارتباط بالعالم الخارجى ، عن طريق السكة الحديدية ، من تهديد لقيمهم وفضائل مجتمعهم المتسق

فيجيبيته » لتطمئن قلبا يا مستر رولاند ، فان بلدنا الصغير المجسد يعتمد اليوم والحمد لله - على أساس متين من الاخلاق ، ولقد أسهمنا كلنا في تطهيره ان صبح هذا التعبير ، وسنستمر في هذا العمل كل في ميدانه الخاص ، فانت يا مستر رولاند تواصل عملك الحير في المدرسة وبين الأسرة ، أما نحن رجال العمل ، فسنرفع من شأن المجتمع بنشر الرخاء في أوسع نطاق ، أما سيداتنا ، فعليهن جميعا أن يسرن الى عملهن بلا اضطراب - اعمالهن الحيرية - وأن يصبحن في الوقت نفسه بردا وسلاما على أقرب الرجال لهن . . . ويتحدث عن البيت الكريم . . . والأصدقاء المخلصين . . . ودائرة الاحياء الصغيرة ، وحيث تبدو خلف هذا صورته الحقيقية ، فنحن نحس ما يعنيه ذلك للبناء الاجتماعي كله .

وفجأة تأتي باخرة من بواخره تحمل (يوهان) وأخته هو (لونا) من أمريكا ، ويضطرب برنك ، ففي هذه اللحظة بالذات هو محتاج تماما الى الثقة التي اكتسبها طوال خمسة عشر عاما لدى مواطنيه ، يحتاجها لتدعيم مشروع السكك الحديدية الذي جازف لأجله واشترى الاراضي التي يقع فيها ليستغلها على أوسع نطاق عند اتمام المشروع ، ويعبر لزوجته عن جزعه بطريقة ملتوية ، اذ يظهر خوفا من أن يثار الموضوع القديم باعتبار يوهان مرتكبه مما يؤثر بالتالي على موقفه ، وهو بالطبع انما يخشى أن يفضح يوهان أمره عندما يدرك ما أثاره ضده من سرقة أمه بعد سفره وكما تصرف في الماضي يتصرف الآن بنفس العقلية ونفس القيم تأكيداً لنفس المناخ . . . ولكن يوهان يكتشف حقيقة تصرفه في الماضي وأيضا الموقف الراهن ، وحيث يصل به الأمر الى تحدى يوهان أن يدينه ان استطاع عندما ينكشف تماما ، واذ يثور يوهان ويعلن أنه ذاهب الى أمريكا ليصفى ما يملك هناك ويعود كي يضع الأمور نصابها ، يأمر برنك بأن تخرج السفينة التي ستقله الى عرض البحر دون أن يتم اصلاحها أملا في أن تفرق بيوهان ويتخلص هو من الموقف بشكل نهائي .

الى هنا ونحن بازاء نقل صادق لمناخ اجتماعي حضارى يخضع الجميع فيه لعلاقات وقيم مفروضة ومحتومة بحكم الضرورة قبل أى شىء آخر .

ولكننا نجد بعد ذلك قفزة غريبة . أن برنك تأتيه نقطة تقذف بالنظر الموضوعى السابق طوال المسرحية كلها في عرض البحر مع يوهان كيف ذلك ؟

انه اذ يعرف ان ابنه الصغير قد فر الى السفينة التي خرجت بيوهان وينتظر سماع خبر غرقها ، اذ يفاجأ بهذا وينهار ، واذ تعود بالصبي أمه وقد أدركت السفينة قبلما تبحر ، وأعلن عن تأجيل ابصارها ، نراه حينئذ-

نرى برنك وقد هاجت به أشواق روحية حادة ، جعلت منه برنك آخر ،
وافقا على الملأ حين تحضر المدينة لتعلن ولامها له وتنصيبه رائدا وعميدا
لمجتمعهم - ليقلب الأمر هجوما على نفسه وكشفا لماضيه وتبرئة لمن ظلمهم
وأساء اليهم ويدع للجميع الحكم على مكانته وثروته .

اتنا بازاء شئ يختلف عن كل ما قلناه لنا من نظرة واعية موضوعية ،
الأمر لا يحتمل الا أن ننسى كل ما سبق وأن نعتبر الأمر غيبوبة لا أخلاقية
أفاق منها الرجل بعد موقف مشحون . ولكن هذا غريب بالطبع . ان
ابسن بذلك يؤكد الواقع ووطاته وحركته ثم ينفيه في لحظة قد تحتمل
احساسا ما يشبه ما يريد ولكنها لا تتضمن أى امتداد موضوعى ، يدخل
ضمن الحركة الخارجية المحيطة بالفرد والتي تشكل تفاعله . ومن الغريب
أن يردد برنك فى النهاية بعد خطبته الاخلاقية الطويلة حديثه عن النساء
، طالما كنتن آيتها النسوة الصادقات المخلصات الى جانبى فسنحقق كل
خير لقد عرفت ذلك أيضا فى هذه الأيام الأخيرة . ان النساء هن عمدة
المجتمع ، الغريب أن نرى ذلك فى نهاية المسرحية وهى تبدأ بكشف
العقود الحتمية فى مجتمع البورجوازية الكبيرة ،

ومن الغريب أن ينتهى موقف العامل ، أون ، بذلك الانفراج
والعاطفية السطحية تجاه برنك فى الموقف الأخير ، وهو من أكد لنا منذ
البداية طبيعة العلاقة الموضوعية التى تربطه ببرنك ومصيره وأخلاقه
وحريته التى عرضها ابسن خاضعة خضوعا محتوما لسيطرة برنك . ذلك
أن برنك يهدده بالفضل اذا لم يوافق على خروج السفينة المقلدة ليوهان
باصلاح ملفق ، واذا يتهدد رزقه وعائلته ومكانته فى بلده وبين العمال ،
يوافق على مشاركة برنك فى هذه الجريمة . ولم تكن تقبل أن يتصرف
ابسن معه بغير ذلك فعلا . ان وعيه الواضح الحاد كما يلاحظنا به من
البداية يلغيه ابسن ضمن الفقرة الاخلاقية الغريبة .

ان هذه اليقظة الاخلاقية التى أغرق فيها ابسن برنك والعمل كله
بينائه الذى سبقها ، هو شئ لا يمنع الواقع فى سيطرته الا اذا كان
امتدادا لضرورة من ضروراته والمناخ الحضارى الذى أكد هذه الضرورات ،
ووعى برنك الذى انعكست معه حركة الواقع لا يسمح بهذا . ان ابسن فى
الحقيقة أراد أن يحقق التجاوز لهذا الواقع كما أدركه بوضوح كى تتم
بذلك تجربة الوعي الثورية كما تلح عليه . وذلك فى نطاق الحدود التى
نلمسها منذ البداية وهى التناقض بين الماضى وتركته ومحاولة تجاوزه .
انه عندما أدرك الواقع بكل هذه الموضوعية فهو قد وضعه فى هذا الإطار ،
انه نموذج لطبقة وتجسيد لقيم عصر فى آن واحد ولكن ابسن يضع هذا
الادراك فى خدمة رؤيته التراجيدية . . برنك انما يطارده ماضيا عليه

أن يتجاوزه ويتم ذلك بالمعاناة ثم الخلاص . ولكن الحقيقة أن كل امكانية برنك هو هذا الماضي وصلته به ، أما المعاناة وأما تجاوزه فشئ آخر ، خارج الحلقة المحكمة التي تحيط ببرنك ، ان فاعلية برنك محصورة في اطار اجتماعى حضارى يحصر فاعلية الانسان فى الضرورة ، ولكن ايسن يأتى فى النهاية دونما مصدر من مقومات الوضع الانسانى والفرد فيه كما أدرك وكما صور ليفترض بتلك النبوة الأخلاقية الخارجية - يفترض فاعلية حقيقية للانسان وقدرة على التجاوز الحر ، كل ما فى الأمر أن هذا الافتراض كامن فى التشكيل الثورى لوعى ايسن فقط ، وما يفترضه الفعل الانسانى الحق ولكنه لا يدرك أن هذا الافتراض فى مواجهة الواقع المعاصر غير قائم ، وأن فاعلية الانسان تأتية من الخارج ، فلا غرو أن تبدو النبوة الأخلاقية مع برنك أمرا غريبا لحسنا المعاصر .

ان ايسن يواجهنا بالواقع فى صورته المباشرة بصدق وفى الوقت نفسه - يحقق فشلا فى الاتصال بهذا الواقع خلال ثوريته وهذا الاخفاق هو اخفاق النائر الفنان فى آن واحد . اننا بازاء فشل فنى ، يشبه التجربة الدينية الكاملة عندما تنفسخ وترتق بالمضمون الأخلاقى أنه يحقق هنا مواضع بالفعل ولكن أى مواضع تلك التى تجمع بين مقومات الواقع ونبوة أخلاقية مجردة ومفروضة على الخلق ؟ نحن هنا نجد أن صنعة سكريب وما يسمى بالهبة ، هو شئ طبيعى جدا لمحاولة لا تمثل تجربة حياة متكاملة ، ولا تمثل معاناة حقيقية لمضمونها الكلى ، اننا وبشكل حتمى أمام مسرحية محكمة الصنع ، لا يحكمها قوانين داخلية كما تابعا فى تجربة اليونان . ولا كما فى تجربة شكسبير ليس ثمة قوانين داخلية تؤكد الصديق والمعالاة والتكامل بل قوانين خارجية أو شكلية تبدو فيما نسميه بالهبة ، محاولة مجردة للجميع بين شئ حقيقى وشئ غير حقيقى .

واننا اذ نرى الجهد الواعى الواضح من بداية المسرحية كى نصل الى المآزق لنصل بالتالى الى تلك النتيجة ، اذ لرى ذلك ونقرنه بالتدفق الباطنى والعالم ذى النسيج الواحد الذى حاولنا أن نشير الى عظمتة لدى شكسبير واليونان ، اذ ذاك سنذكر أى هوة تواجه ايسن بمثل ما ناسى عندما نذكر أى حلقة مغلقة تحيط ببرنك دون أن يسلم بها ايسن .

اننا يمكن أن ننتظر فاعلية ما من شخصيات ضائعة اجتماعية كما رسمها مثل يوهان وأخته لونا ، وفاعليتهما ملموسة تلقائيا من البداية وفى مجرد حضورهم يزداد احساسنا بحقيقة مجتمع برنك وكان من الطبيعى أن تجد حركة بالنسبة لهم فى وجه الحصار الاجتماعى لهم ولكن دون أن يتعدوها الى مضمون وجودى .

واذا تحرينا الدقة أكثر فنحن بازاء العامل « أون » وموقفه ، حيث يمكننا أن ندرك مصدرا حقيقيا للفاعلية ، رغم أننا نجد حريته وضميره محصورين في هذه المرحلة للوضع الاجتماعي الذي يخدم برنك ، ولكنه بموقفه من البداية يعنى أنه داخل الحلقة المغلقة وأيضا تتمثل فيه اجتماعيا فقط امكانية التجاوز الوحيدة في المسرحية ، فالمسرحية كما عرضت للواقع لا تستطيع أن تدعى فاعلية الا في الحدود الاجتماعية ، نفس الحدود الاجتماعية المغلقة أى أن الصدق الوحيد لتحقيق تجاوز هو في الارتباط بالتغير الاجتماعي أما ذاك التجاوز نحو مفهوم وجودى يقوم على فاعلية حرة للانسان بازاء الواقع فأمر غير متيسر لبرنك ، كما هو غير متيسر لأحد في المسرحية تبعا لسيطرة المستوى الاجتماعي على وجود الفرد وفاعليته في حدوده التاريخية الحضارية . اننا اذ نجد المواضعات الشكلية التي تجمع بين معطيات الواقع الاجتماعي وتجاوز مفروض من الخارج وهي الشبكة الفرنسية كما دعمها سكريب ومحاولته نتيجة حتمية لمحاولة التوصل في المسرح الى مرادف للحركة الخارجية المثلة لسيطرة الواقع والضرورة ، ونلاحظ أن ابسن له صلة بهذا التكنيك في محاولاته السابقة ولكن ما تعنيه هذه الصلة يتضح هنا تماما مع بداية هذه المرحلة عند ابسن فلن نجد أيضا بين الشخصيات والحدث واللغة أى رباط داخلي يجمعها معا داخل محاولة ابسن الثورية ، انها جميعا تؤكد بتضاربها هذا الانفصال بين المستويين اللذين يحاول أن يجمع بينهما ابسن دونما سند من الواقع .

واذ نعود الى الاطار التراجيدي الذي ينطلق منه ابسن وهو تركة الماضي وتجاوزها بالمعاناة نحو الخلاص فذلك شيء بعيد التجسيد ان ما أمامنا بركة راكدة هي هذا السكون وبهذا المعنى فليست ثمة معاناة وبالتالي ليس هناك تجاوز للواقع وأما هذا الاطار الجدلي فهو حبكة سكريب فقط ، وهي تتوصل بكل مقومات العمل لتعطينا من الخارج حركة ، ومعاناة وتجاوزا زائفين رغم الاسقاط الواعي لسيطرة الواقع خلال ذلك .

واذ ننتقل لمثال آخر في نفس النطاق وهي مسرحية « بيت الدمية » فنحن بازاء نفس الاسقاط الواعي لحركة الواقع ونفس الاخفاق في مواجهة ذلك بالتجاوز الثوري على المستوى الوجودي كما تمثله التراجيديا . ان رقعة مفهوم الواقع هنا تتحدد في طبيعة العلاقات الاجتماعية وتحولها مع حركة الواقع وقوانينها .

ان نورا تضطر أن تزور توقيع أبيها على شيك كى تستدين وتنقذ زوجها - تورفالد - عندما يتحتم سفره للاستشفاء ، وذلك دون أن تعلمه ، ثم يحدث أن الشخص الذي أقرضها المال - كروجشتاد - تسوء حالته عندما تهجره امرأة كانت صديقة لنورا - لندا - وتتزوج رجلا آخر

غنيا ، ويسىء كروجشتاد - التصرف فى كل شىء وفى عمله حتى يتقرر فصله بأمر من زوجها - تورفالد - نفسه - عندها يلجأ - كروجشتاد - لنورا كى تصلح الأمر ، ولكن زوجها يرفض تدخلها ، ويهددها كروجشتاد - بأن يبلغ عن شيكها المزور ويبلغ زوجها اذا لم تبلغه هى بالحقيقة فيضطر الى اعادته ومساعدته على الترقى ، وفى هذا الوقت تكون قد عادت الى البلدة صديقتها القديمة « لندا » وفتاة « كروجشتاد » فى الماضى تعود بعد ما مات زوجها ولم يخلف لها مالا ولا أطفالا . وهى تبحث عن عمل . توصى نورا زوجها وتكشف أنها ستحل محل كروجشتاد فى عمله الذى طرد منه . وتلجأ نورا لصديقتها - لندا هذه - وتستطيع لندا أن تقنع كروجشتاد - بأن ينسحب من هذا الموقف ولكن بعدما يصل الخطاب منه ينتظر « تورفالد » فى صندوق منزله وتوافق لندا أن يدع الخطاب حتى تحرر العلاقة بين نورا وزوجها من هذه الكذبة ويعلمها وبعدمها يتخلى كروجشتاد عن موقفه . ولكن ما أن يصل الخطاب الى تورفالد حتى يشور ثورة يظهر فيها جزعه الواضح على نفسه وموقفه وما تعنيه فعلة نورا لرجولته ومكانته أمام المجتمع وما أن يصل الخطاب التالى ومعه الكمبيوتر حتى يبدأ فزعه تماما ، ويحاول أن يعيد علاقته بها على ما كانت ولكنها نجد نورا جديدة تماما متحررة تحررا كاملا من كل شىء . انه يحدثها عن ضرورة متابعة ماضيها الجميل بعد ما غفر لها فتشكره أن غفر لها وتنصرف من الحجرة . . . فيسألها « ماذا تفعلين عندك ؟ » تجيبه « أخلع ثوب السمىة » وتبدأ فى حديث طويل عن حقيقة حبه وماذا يعنى بأنها دمية « انتقلت من يد أبى الى يدك ووجدتك تنظم الكون من زاويتك الخاصة فتبعتك فى الطريق المرسوم . . . أو تظاهرت بأننى أتبعك . . . لست أدري أيهما ، والآن عندما أعود بذهنى الى الوراء يخيل الى أننى لم أكن أزيد عن هابرة سبيل كل بهما أن تسد مطالب يومها كانت وظيفتى كما أردتها لى أن أسليك . . . أنت وأبى جنيتما على . . . والذنب ذنبكما اذا لم أصنع من حياتى شيئا ذا قيمة ثم تقرر أنها لا بد أن تبدأ من جديد وترفض كل شىء وما يقوله الناس وما يقلمه الناس وكل واجباتها المقدسة تجاه أولادها ومنزلها ومجتمعها . . . تريد أن تولى وجهها نحو نفسها . . . وأريد أن أزن الأشياء بوحى من فكرى أنا لا من فكر الغير . . . وأن أرقى الى مرتبة الفهم والادراك والسؤال الآن . . . هل من الممكن أن تصل نورا الى هذا ؟

انه يضعنا بازاء نفس الاساس التراجيدى له « تجاوز تركة الماضى بكل قصورها وذلك بالمعاناة نحو التحرر أو الخلاص » ونحن بازاء تركة الماضى تطارد الانسان فى رحلة على المستوى الملموس تماما فى موضوع أبسن دائما . فهل حقق فعلا هذا الاساس التراجيدى . وهل مفهوم الماضى والمعاناة والتحرر هنا يحمل نفس المعنى الكامن فى التجربة التراجيدية ؟

مع التحول الصناعي للمجتمع وبداية تحول العلاقة بين الرجل والمرأة وانتقالها من التبعية الاقتصادية الى المشاركة في الكسب لاتخذ مخاض ذلك مظهر ألم تعانيه المرأة في عالم يسيطر عليه الرجل على نحو غير ملائم ، وذلك تمهيدا لهذا الانتقال الذي لاحت بشائره مع المجتمع الصناعي ، وتصوير هذا الألم وجد صدى في المجال الروائي في أعمال مثل « أنا كارنيتا » و « مدام بوفاري » حيث كانت هذه الأعمال تصورا موضوعيا للعلاقة بين الرجل والمرأة وارهاسا بالتحول كما اشار الكثيرون الى ذلك . والمجتمع الترويجي في فترة ابسن كان يعكس معظم دول أوروبا ما زال يعاني بداية هذا التحول فجأت محاولة ابسن بعد هذه المحاولات السابقة . وعلى أساس من هذا نجد لقاء ابسن مع الواقع في هذه الرقعة لقاء حقيقيا وفي هذه الحدود تماما وبوضوح .

وان تورفالد ونورا زوجان يجمع بينهما علاقة هي امتداد لمجتمع ما قبل التحول الصناعي ، المرأة تمثل جانبا من ملكية الرجل .

ان نورا هي بلبلة الصغيرة وارنبته الصغيرة ومذرتة الصغيرة وصغيرته دائما ، شيء هش بالغ الضعف يحتاج الى حمايته في كل وقت « أحملك هنا كما أحمل يمامة مصادة أنقذتها من مخالب صقر » وضعفها هو دائما الشيء الطبيعي والذي يرضيه أن اضطرابها في مواقف كثيرة لأجله هو هذا الضعف والحب له وانفعالاتها انفعالا شديدا ودائما تجاه انفعال أقل حدة دائما منه هو نفس الشيء وعندما ترقص حتى ترتعد أمامه فهو تأكيد لقوله لها حينها « أنت أيها الشيء الصغير الذي لا حول له ولا قوة » وبالإضافة الى ذلك فهو يثار من احتمال أن يبدو أمام الناس متعلقا بها خارج هذه الحدود ويرفض تدخلها في عمله حين تريد التأثير عليه لأجل كروجشتاد بنفس الاحساس وتبلغ الأزمة ذروتها تبعا لتمسكه بهذه العلاقة وتغلغل هذا الاحساس في كيانه .

ولكن هل الاحساس بالتبعية لدى نورا على هذا النحو من التغلغل في كيانه مثل زوجها ، وكما تبدو مثلا الزوجة في الحياة العائلية الفيكتورية المثلة بوضوح لهذه التبعية .

ان الأمر يختلف تماما مع نورا ان داخلها توترا من البداية ندركه بالنسبة لهذه العلاقة وهو ما يعنى تخلخل هذه العلاقة أيضا من الناحية الموضوعية ، وكما نقول ان تمسك الزوج بهذه العلاقة واحساسه البالغ بها هو سبب في بلوغ الأزمة كما وصلت بنا المسرحية اليها ، فان موقف نورا هو من البداية مصدر الموقف كله .

انها تدرك بوعى لا يخلو من الألم ابدا ان سيطرتها على علاقتهما معا هي سيطرة مهددة ، انها تخبر لندا بسر القرض وكيف كان من الضروري ان تخفى عن تورفالد ذلك لأنه « بما له من اعتداد بكرامته واعتزاز برجولته لابد ان يحس بتصدع مؤلم فى كبريائه ، اذا تبين له أنه يدين بشيء ما ، وعندئذ تنهار العلاقة التى تربط بيننا من أساسها وتنقلب حياتنا الزوجية السعيدة الى شيء آخر لا يمت بصلة الى هذا الحاضر المشرق » ولهذا ففى حديثها معه تلجأ لنوع من التحايل وتحاول فى خفوت أن تنسل برغباتها وراء ارادته وهي حين تخبر لندا أنها ستستطيع اقناعه بأن يجد لها عملا ، تقول : « اطمئنى .. اتركى لى الأمر .. سأطرق الموضوع بلباقة وأتودد اليه بما يسره » انها لا تنساق ولكنها تتحاشى بوعى الاصطدام بارادته متشبثة بسلاحها الوحيد الهش ، وبطريقة تبدو نفعية ومريرة . انها تخبر لندا عما تأمله فى المستقبل بخاطرتها بهذا القرض حين يأتى وقت تخبره فيه بالحقيقة « فى يوم من الأيام .. بعد عدد من السنين عندما يذوى جمالى - لا تسخرى منى - أعنى عندما يفتر حبه لى ، وأفقد بعض ما لى من تأثير عليه ، فيضيع رنين الضحكات ، ويتبدد سحر الثياب ويتلاشى وقع الكلمات عندئذ تظهر فائدة ادخار شيء كهذا » .

وهي تحلم خلال أزمتها بمخرج بنفس سلاحها الهش « ما أكثر الحرات التى تعقدت فيها الظروف معى .. وعندها كنت أختلى بنفسى فى هذه الغرفة وأحلم بأن عجوزا فانيا تدله فى حبنى .. ثم أدركه الموت .. ولما فتحت وصيته طالعوا فيها بخط واضح كالشمس كلمات الشيخ الراحل : أترك لمدام نورا هيلمى التى صلبتنى بجمالها الأخاذ كل ممتلكاتى من بعلنى على أن تدفع لها قيمتها بالنقد فورا ، ونلاحظ أن الحلم مرتبط بشخصية قائمة فى المسرحية تؤكد نفس الشيء .

ومع احساسها هذا نجد الاحساس الآخر الذى حدا بها الى المخاطرة وهي أن تملك سلاحا غير سلاحها المتهدل الهش .

ونجدها تحزن عندما تحدثها لندا عن قلة خبرتها :

نورا : قلة خبرتى أنا ؟

لندا : « مبتسمة » عزيزتى ، تدبير شئون البيت وما شابه ذلك من المضلات لا يعد شيئا يذكر ، انك طفلة يا نورا .

نورا : « تنتصب بهامتها وتذرع أرض الغرفة » لا يحق لك أن تتخذى منى موقف العظمة .

لندا : حقا ؟

نورا : أنت كالآخرين كلکم ترون أنني لا أقوى على مواجهة أى امر
جسدى » .

وبحماسة شديدة تبدأ فى الحديث عن عملها لتسديد أقساط القرض
فتقول « كنت أجد لذة كبرى فى العمل والكسب وكأننى لا أختلف عن
الرجال وبنفس الحماسة تتحدث كثيرا عن اتقاذاها لحياة تورفاله .. السر
الذى أستمد منه احساسى بالفخر والرضى » .

اذن وعلى هذا النحو ندرك صورة طبيعية لحركة التغير فى المجتمع
.. ونفكر أن الأمر ليس كشفا جديدا لنورا .. ان تمرد نورا هو أمر
كامن منذ البداية وذو صبغة اجتماعية محددة ، وهى تعيش منذ البداية
حالة التحول ، واختلال العلاقة فى طريق هذا التحول وذلك بعكس تورفاله،
فهو فقط من يكتشف بشكل حاد ومتأخر هذا الاختلال وعلى هذا فتجاوز
هذا الخلل فى مقومات هذه العلاقة المحددة اجتماعيا انما يتم على نفس
المستوى الاجتماعى ، ويكون امتدادا لنفس التوتر الذى تعيشه نورا منذ
البداية انما لم تكتشف زوجها أبدا فى النهاية لتكتشف بالتالى انما كانت
دمية وانما يجب أن تتخلص من نورا السابقة كما تتخلص من الماضى كله
ومن كل المقدسات لتكتشف كل شئ من جديد .. ان ابسن يحاول ان
يجعلها كذلك قسرا ليصل من ذلك الى مواجهة تراجيدية بالمعنى الذى
نحدده والأمر الغريب أن ابسن فى الوقت الذى يفرض فيها هذه المواجهة
فرضا مختلفا فهو فى نفس الوقت يطرح علينا وتلقائيا - التحول الحقيقى
الوحيد والممكن فى هذا الاطار .

انه يطرح علينا من البداية وبنفس الموضوعية الملزمة لموقف.
الزوجين منذ البداية - يطرح علينا الامتداد الحقيقى للأزمة على المستوى
الاجتماعى فى نفس المسرحية .. ذلك يتمثل فى لندا صديقة نورا - لندا
المرأة العاملة وموقفها فى المسرحية .

ان لندا كما ندرك بوضوح كامل هى من استطاعت أن تقف موقفا
ايجابيا من الأزمة أولا ثم من المجتمع وتحدد لنا العلاقة الجديدة بين الرجل
والمرأة حيث تنتفى التبعية .

فكما أن التغير على المستوى الاجتماعى فى (أعمدة المجتمع) هو
الامكانية الوحيدة للتجاوز ، ومن معطيات المسرحية نفسها ممثلة فى الطبقة
العاملة وموقف (أون) وهو ما لم يتح له امتدادا تبعا للتجاوز المفروض ،
فان لندا هى امتداد اتخذ مجراه بوضوح أكثر الى جانب التجاوز الزائف
كما تمثله نورا .

اننا بعكس ما نسمع بين نورا وتورفالد نسمع حوارا بين لندا وكروجشتاد بعدما استطاعت لندا أن تثنيه عن عزمه تحت ظروف واحدة تجمعهما ، وتعطى لحبه وعلاقته بها مضمونا جديدا .. اننا نسمع الرجل والمرأة هنا يرددان بصدق نغمة الضرورة - التي تتردد بشكل ملتبس في علاقة نورا بتورفالد - حيث يقفان ندين في مواجهتهما ، وحيث تتحدد علاقتهما على نحو مبدئي بها .. كلاهما سند للآخر دونما تبعية ، ولندا تطالب منه بوضوح أن ينزوجا لصالحهما ، ولندا هي من تبدأ بإخباره « أن قوة اثنين في مهب الانواء أجدي من قوة كل بمفرده » .

وموقف لندا يضيء بطبيعته العلاقة بين نورا وتورفالد وبموقفها تدفع بعيدا وإلى حد ما تواطؤ عالم الرجال ضد صديقتها وبموقفها أيضا يتكشف الادعاء في موقف نورا الأخير ، الذي لا ينبع من توترها ووعيها السابق له طوال المسرحية هذا الادعاء الذي يلقي به إبسن من الخارج على وعيها الذي لا يمكن انتزاعه بعيدا عن التحام سبق .

ان برنك يلتحم بحركة الواقع ولا يملك تجاوزها ، وبالتالي لا يمثل تجربة داخلية متفاعلة تفاعلا حقيقيا مع هذا الواقع ، حتى يتيسر لنا رؤية إبسن كما افترضها في هذا العمل وكل أعماله - تجاوز لماض نحو تحرر الارادة والوعي ، برنك حركة في الخارج ، سيطرة كاملة للضرورة على فاعلية الانسان ، انه يشارك في حركة الواقع حسب تطورها ويمثل مرحلة قائمة وامتداد هذه الحركة لا يملك هو أن يصل إليه متخطيا موقفه الاجتماعي ، هناك الشخصيات الضائعة اجتماعيا والتي يمكن أن نلمس منها فاعلية ما ، وهناك بوجه خاص العامل (أون) الممثل الحقيقي لامتداد حركة الواقع هذه ، وعلى نفس المستوى الاجتماعي الذي لا يصل إلى التحرر الداخلي الحقيقي الذي منح إبسن لبرنك ، على هذا فنورا وجه آخر لبرنك .. ملتزمة بالواقع ومرحلة فيه ، ولا يمكن أن يؤدي بها هذا التلاحم تجاوزها تماما ، لتصل إلى تلك الحرية وتشرف بنا على تفتح داخلي مكتمل متحرر من ربة أي ضرورة ، انها كما أشرنا تعيش توترها في اتصال مباشر بنفس العناصر التي خلقت أزمته ولا يحيل ذلك إلى أبعد من هذا التوتر المحدد كما نلمسه والذي تعيه إلى حد كبير ، ولهذا فهي مثل برنك .. أزمة مغلقة تمثل مرحلة ما ، وما بعدها هو المرأة الجديدة .. لندا ..

اذن فنورا أيضا مجرد واقع ، ليست تمثل ماضيا ومعاناة وتجاوزا فهذا ما تفترضه النهاية التي توصل إبسن بصنعه سكريب لكي يحققها . وان كان ذلك بدرجة أقل من (أعمدة المجتمع) وذلك لأن تناقضة بإبراز شخصية لندا إبرازا واضحا جعل العمل أقرب إلى الصديق من (أعمدة

المجتمع) - ولكننا على أية حال حيال محاولة لتجسيد معاناة من الخارج ، يتحقق معها رفض الماضى ومواجهة جديدة مفتوحة ، محاولة لا تجد معها وبشكل مؤكد تجربة داخلية فى اكمال حقيقى أو معاناة حقيقية من ابسن نفسه لهذا المضمون التراجيدى .

واذن فابسن وهو مرتبط بثوريته ومضمونه التراجيدى ، يمضى بعد الدفعة المشار اليها - نحو حركة الواقع فيجد أن رؤياه استحالته الى نبرة أخلاقية حيث ان كل ما يرصده فى الواقع هو حركة خارجية تسوق الانسان الى حيث تريد وتعزل فاعليته داخل مطلبها وبذلك يصبح تجاوزه هذا هو بمثابة افتراض تعسفى يسقطه ابسن على رصده للواقع . وهو بهذا لا يجد وحدة حقيقية بين رؤياه والواقع ، بل تنافرا ويجسد هذا الاخفاق فنيا تلك الوحدة الشكلية التى تجمع بين رؤياه ومعطيات الواقع - نعى الحبكة التى تلتهم فى النهاية قوة ابسن فى رصد الواقع وفى الحس المرهف الذى أخذ يتزايد فى استعماله للغة وتحديد ملامح شخصياته بنفس الارهاف - يبتلع هذا وغيره الحبكة المحيطة بكل عناصر العمل كى تصل الى المجتمع شكليا بين رؤيا تراجيدية ووضع ساكن .

(٥)

ثورة ابسن على اخفاقه

ويبدو أن هذا ما أحسه ابسن بشكل أو بآخر فبعد هذين العملين نجد ثورة تشبه ثورته فى (الامبراطور والجليلى) تلك الثورة تمثلها مسرحية (البطة البرية) .

اننا نحس هذا العمل ثورة واضحة على اخفاقه السابق فى محاولة تجسيد رؤياه بالمعنى الذى تشير اليه . فثمة احساس واضح لديه بإبتعاده عن الفاعلية الحقيقية للانسان واحساس بأن رصد حركته الحيوية أفلتت منه فيما سبق - هذا ان كانت - انه يثور على النبرة الأخلاقية المجردة بازاء واقع مستغلق ذى جبروت ، يحيط بالانسان . انه يثور على تلك الوحدة الخارجية التى تجمع بين مضمون تراجيدى وواقع ساكن - كما يثور على تلك الوحدة الخارجية فنيا - وكما كانت تجمع بينهما فى بناء - يثور على حبكة سكريب . ولكن هذا كله مثل ثورته فى (الامبراطور والجليلى) يكشف عن أزمته دون أن يقترب اقترابا واضحا من حقيقة الموقف انها أقرب الى نفس الفزع والضيق الموجودين فى

(الامبراطور والجليلى) بحيث يظهر لنا وبحرارة ما يعاينه ابسن من استعصاء الواقع عليه سواء فى البت فيما يحكمه أو فى امكان موقف الثائر منه ، وهى تلك الصلة المفقودة بين الواقع ورؤياه التراجيدية .

وهو رغم هذا يبدأ من نفس الأساس .. الماضى الذى يطارد الانسان ويحتم المعاناة لتجاوزه ، ولكن التناول هنا تطفو عليه وتتخلله سخرية مريرة حادة وشك فى فكرة الماضى وفكرة المعاناة والتجاوز على نحو ما طرحها فى الأعمال السابقة . وبوجه خاص فنحن نستعيد مع هذه المسرحية وبسخرية بالغة - ذاك البريق الذى يلمع به كلا من برنك ونورا فى نهاية كل من المسرحيتين السابقتين وقد انطفا ... ولا يمكننا أن ننكر أن « الأشباح » التى سبقت « البطة البرية » كانت بمثابة جسر بين هذه المرحلة السابقة وتلك الثورة فى « البطة البرية » .

ان مسرحية « الأشباح » والتى تلت « بيت الدمية » اذ تمثل امتدادا لنفس المواجهة للواقع الاجتماعى وفى الوقت نفسه تمهيدا خفيا لثورته فى « البطة البرية » ، فهى فى الوقت نفسه أو لذلك - خطوة نحو عالم داخلى حقيقى فى الخلق .

ان مسز « ألفينج » التى حرمت ممن تحب وتزوجت رجلا لا يلائمها ثم حاولت أن تستتر عليه فى حياته أمام المجتمع عندما بدا ما هو عليه من انحلال - نراها تستمر فى محاولة التستر بعد موته والاشادة بذكراه بما تبتنيه باسمه من مؤسسات ، ولكن الماضى يبعث أمامها فى صورة مرض وراثى أخذه ابنها عن فساد أبيه وتنتهى المسرحية وابنها يغوص فى ظلام اللاعقل ويمسك يده اليها لتعينه . ولا نعرف ان كانت خلصته من الحياة .

اننا ازاء اداة اجتماعية بشكل مبدئى - ولكننا فى الحقيقة ومن خلال توصل ابسن الى استخدام خاص للغة والشخصية بل وللدكتور على نحو يتخطى مكربب بمراحل - فى موضوعية حيكته - نحو أبعاد داخلية للحدث - من خلال ذلك نصل الى شئ أكثر من مجرد اداة المجتمع أو ما شابه مما ينتقل الى هذه المسرحية من تفسير الأعمال السابقة لها .

اننا نلمس بشكل خفى احساسا غير محدد بوطأة الضرورة .. وطأتها على كافة المستويات وكما تحيط بالانسان فى هذا المناخ ، وعلى نحو يعود بنا الى صورة الحيوانات المعذبة المغللة كما تتردد فى شعر ابسن قديما . وكما سنعود الى هذه الصورة فى نهاية رحلته « عندما نبعث نحن الموتى » .

ان ما نحسه من خلال العمل كله أن الابن « أوزفالد » ليس شاباً
تعس الحظ ورث المرض على ماضى أبيه ، بل نحن ازاء طاقة من الرغبة
فى الحياة والبحر والنور ، رغبة تمثلها باريس التى غادرها وجاء ليختنق
بين فيوردات النرويج ومجتمعها الصغير السقيم بتقاليده ، وذلك كما
اختنق أبوه من قبل وانحل وترك له تركة تشده الى نفس المصير .. انه
يعرف المشاعر القوية تماما .. الشروق والغناء والخلق - هو فنان -
وأبوه كان يعرف نفس المشاعر وأمه التى قضى المجتمع عليها ساهمت
بدورها فى القضاء على أبيه ، والقس ماندرز التى تلجأ اليه لحماية والدها
ومساعدتها - وهو ما كانت تحبه فى الماضى - هو جزء من هذا الواقع
وهذا الماضى الذى قضى عليها ودفعها للقضاء على زوجها ، هو أحد الأشباح
التي تطل على المسرحية بمثل ما أنها قد انضمت الى تلك الأشباح وشكلت
مع الراعى والأب وكل مقومات المجتمع والوراثة والطبيعة كما تطل من
ديكور المسرحية - شكلها كلها تواطؤاً ضد القدرة على الحياة التى تسقط مع
« أوزفالد » فى ظلمة لانهائية . وفى الحقيقة ليس الأمر مجرد الوراثة أو
المجتمع وإنما نعمة من الحتمية تتسلل خلال الاطارات الأخرى الأكثر
وضوحاً . وكلمات الأم مسز آلفينج التالية ليست تمثل الأمر تماماً ولكنها
تقترب من تلك النعمة التى تسلت من وجدان إبسن الى الخلق فى هذه
المسرحية ودون هذه المباشرة التى تتحدث بها الأم .. « اننى أميل الى
الاعتقاد بأننا أشباح ، كلنا أشباح أيها الراعى ماندرز .. فليس ما نأخذه
عن آبائنا وأمهاتنا هو الذى يتحرك معنا فحسب هناك كافة أنواع الآراء
القديمة البائدة وكل أنواع للمعتقدات العتيقة البالية وما شابه ذلك من
أشياء .. انها لا تحيا داخلنا ولكنها تبقى معنا دائماً ولا نستطيع أن
نتخلص منها أبداً .. وما على الا ان أتناول ورقة وأقرأها فكانما أشاهد
حينئذ أشباحاً تتسلل بين السطور ولا بد أن هناك أشباحاً فى كل مكان
من العالم . ولا بد أنها ترقد كثيفة كالرمال ، هذا ما أشعر به ونحن جميعاً
نخشى الضياء - فى تعاسة وخزى .. كلنا بلا استثناء » .

ان المسرحية لا تستطيع أن تفر من الامتداد للمحاولة الواعية فى
مواجهة حركة الواقع ومحاولة التجاوز المخففة ولكنها فى الوقت نفسه جاءت
محققة لانتصار ما ، ذلك هو درجة كبيرة من الوحدة الداخلية التى لم
تحقق تراجيدياً فى الوقت الذى جسدت معه احساس إبسن بوطاة الواقع
على نحو ان لم يعقه امتداد النبوة الأخلاقية السابقة لتحققت رؤية متكاملة
للاحباط .

• بهذا التمهيد - فى قدر كبير من الصدق والتحرر الفنى من سكريب ،
يحقق إبسن ثورته فى (البطة البرية) وبشكلها المضطرب .

اننا فى هذه المسرحية نكاد نجد كل أبطال مسرحياته السابقة يلقي بهم ابسن فى لقاء عنيف حر ويدعهم يرتطمون ليكشفون عن صدع كبير فى روحه .

اننا نجد برنك (أعمدة المجتمع) ، ولكن بشكله الصادق الحقيقى الذى لا يملك تجاوزه انه (فرليه) الأب ، رجل الأعمال والصناعة حياته تستند الى نفس ما استندت اليه حياة برنك ، وفيما يتصل بالمسرحية فهو قد اودى بصديق له (اكдал) الأب - الى السجن فى مخالفة يرتكبها لمصلحته ، ثم انه يدفع بعشيقة له كانت تعمل مدبرة منزله - فى مرض زوجته - يدفع بها عندما تحمل الى ابن صديقه هذا (هيلمر) ويزوجها منه ويوفر له عملا ومنزلا ليتخاص من الموقف .

اننا نجده فى المسرحية فى حدود وضعه تماما ، يعرف انه خاض معركة حتمية ويعرف حدودها ، ثم الأهم من ذلك يدرك حالة من الاخفاق المحتوم محيطة به . ويتشارك بدءا من هنا فى حيرتنا حيال العمل كله . وابنه (جريجز) هو شخصية (د . ستوكمان) فى (عدو الشعب) ولكن على نحو آخر ، اننا لا نواجه به ثائرا دون التعرف على أساس ذاتى لموقفه بل نبدأ بمعرفة أنه يحس باضطهاد أبيه له ونعرف أن يتميز بالقبح الشديد فى وجهه وجسده ، وهو يعود بعد محاولة قام بها فى مكان عمله بمصانع أبيه يدعو الفقراء فى أكواخهم الى نداء المثل الأعلى ويقابل من الفقر والفقراء بالسخرية - يعود ليعرف قصة هذه الأسرة .

ان جريجز هذا يؤمن بأن هيلمر الابن - وكان صديقا له - رجل غير عادى ويأخذ على عاتقه أن يحرر صديقه من هذه الكذبة ويطلعه على الحقيقة ويكون ذلك بداية لانتشاله وأبيه العجوز - اكдал الأب - من وهدة السقطة التى لم تقم لهم قائمة بعدها والتى تسبب أبوه فيها . هذا هو افتراضه والمنطلق الذى يبدد معه ابسن تعاطفه مع د . ستوكمان .

ونواجه فى شخصية الزوجة « جينا » ، والتى كانت عشيقة الأب فرليه والتى تتحاشى أن تواجه زوجها باختلال الأرضية التى يقفون عليها والتى تمثل بشخصها التعاما حقيقيا بالواقع . . . اننا نواجه فيها بنورا ، ولكن ذلك بشكل مختلف بمثل ما نجد صورة برنك وقد اتخذت شكلا مختلفا هو الأب فرليه الرأسمالى . . . انها نورا مضافا اليها لندا (بيت الدمية) وفى الوقت نفسه مسز الفينج (الأشباح) وهما فى حالة التعام محتوم بالضرورة .

ثم نجد الأب اكдал وابنه هيلمر (الزوج) ثم ابنته الصغيرة (هيدفيج) - وهى الابنة غير الشرعية لفرليه - نجدهم يمثلون حلقة داخلية يحيط بها الباقيون لنسمع أصدا متداخلة ومتضاربة تخلق من العمل دراما عظيمة

مضطربة .. انهم يمثلون عالما خلق بطريقة فذة عنده تتحلل المناقشات المنطقية وينسحب الشك على كل شيء يمثل ما يتبدد البريق الأخلاقي المفاجيء لدى برنك ونورا بعدما يعودان سويا في شخصيتي فرليه والزوجة جينا وكما يحيط الاحباط والسخرية الرفض والغضب منا لموقف جريجز هنا - ونودع معه ثقة ابسن وتعاطفه مع بطل (عدو الشعب) كما يمثله جريجز هنا - وكما يمثله ابسن الأخلاقي نفسه في أعماله السابقة .

اننا في الفصل الأول بمنزل فرليه وحيث عاد جريجز نرى صدامهما ولكننا قبل ذلك نحس في حركة الأب وعيا يحيط بعقم الحياة حوله واخفاقه وما يتسم به انتظاره للعمى بشكل محتوم - ما يتسم به ذلك من تأكيد لوعيه هذا .. ونرى مس سوربي مدبرة منزله الجديدة في موقفها العقل الصارم الشديد اليقظة والذي يجعل من الحياة حرفة خسنة .. حيث اننا نحس من البداية بموقفها منه على نحو غير واضح - يتضح فيما يتبع - حين تقبل وتحتضن اخفاقه دون تعاطف وانما بوعى سابق لديها باخفاق الحياة نفسها نتيجة ماض شديد الحدة . وحوله تبدو الطبقة الراقية مصدرا أشد لشعوره هذا ويتردد على لسانه كثيرا حديث عن الوحدة . ازاء ذلك حينما يصطدم بجريجز وتذكر جرمه فنحن لا نتعاطف مع جريجز - برغم منطقته الأخلاقي - ذلك لاننا لا نحس جرم فرليه بوضوح بل نحس أكثر بياسه وضيقة بالحياة من جهة أخرى فلا يبدو لفرليه في ثورة ابنه هذه وضميره الا امتداد لاضطراب عقل أمه - التي سببت له قدرا من العذاب - انه يرى فيه مصدرا للشقاء كما كانت أمه وكما تردد جينا بعد ذلك من انه مصدر شقاء لكل من يتصل به وكلاهما صادق على الأقل في الاحساس بالحصر الذي يبدو عنه مثل هذا الكلام .

واننا لنواجه بالحيرة فعلا منذ البداية مع موقف جريجز من أبيه فهو يشير الى جرم حقيقي وماض غاية في التلوث وما الى ذلك ولكننا لا نستطيع أن نحس معه بما يتحدث عنه ولا أن نتعاطف مع ادانته لأبيه وتبليبل تماما حين نرى الأب يكشف عن تشبثه بمس سوربي كي تقف معه في وحدته وفي أيامه الأخيرة التي ينتظر معها العمى ويطلب من ابنه أن يدعه يتزوج بها دون أن يشير ضجيجا عن أمه تلك التي يحمل اعتقادا جازما بأن أباه مبعث لمرضها وموتها - وتلك النقطة يجعلها ابسن معلقة ولا يحسم بها .

اننا نصل الى نهاية طبيعية لبرنك وسط مجتمعه وفي الوقت نفسه نراه خارج الحركة التي كان يخدمها ان الضرورة كما كان يخدم حركتها في المجتمع تبدو محيطة به وذلك ينتزعه اماننا من وضعه الطبقي وتواطؤه

ليبدو الانسان فى حالة الاخفاق الاساسية المنسحبة على الجميع . فثمة احساس بالافلاس الداخلى احساس واضح وجلب فيما حوله الى جانب حتمية اخرى تحقيق به وهى العمى الذى ينتظره - كل ذلك يجعل ادائه امرا محيرا لنا ، ويكاد يكون مشاركة منا فى حالة من التواطؤ تشبه ذلك التواطؤ الخفى المحيط بأوزوالد فى (الأشباح) ولذا فحين نرى جريجيز بعد ذلك يدين أباه ثم يعلن أنه تبين رسالته فى الحياة فنحن نشعر بحيرتنا تتأكد الى جانب زيادة الريبة فى موقف جريجيز . ثم يتأكد لنا المعنى الواسع للتواطؤ فيما يتبع .

ونفاجأ فى منزل أسرة اكдал بظاهر كاريكاتورى الى حد كبير ولكنه ليس كذلك ، ان هذا الفصل كما تقول ناقدة يكاد يكون ملهاة مستقلة - ملهاة على أسرة اكдал - ولكننا فى الحقيقة داخل هذا الاطار الكاريكاتورى ازاء نسيج محير ، بل نحن فى الحقيقة ازاء نفس الحيرة التى واجهتنا مع هاملت ، حين سالنا ما نصيب الحقيقة فى ادعاء هاملت الجنون ما هى حدود التمثيل أو الانفعال الحقيقى فى موقفه . الجميع يعيشون عالما وهميا فى هذا المنزل وفى ذات الوقت يطل علينا دون تحديد عالم الحقيقة من خلال هذا العالم وكما تطل اشباح مسز ألفينج ، ونتذكر هنا عبارتها « نحن جميعا نمشى فى الضياء فى تعاسة وخزى » ذلك أننا مشدودون جميعا الى اشباح كثيفة كالرمال فى كل مكان من العالم ، والاشباح تلوح من الفصل الاول فى منزل فرليه ، ولم يكن هذا الفصل بأكمله تمهيدا لقصة مع أسرة اكдал ، وما كان هذا يرضى سكريب بمقاييس الحكبة ، وإنما يمثل هذا الفصل تمهيدا هاما . ان الأشباح تبدأ فى الاطلال علينا فى حاضر فرليه . . ثم اذا بها تنطلق بلا حدود فى هذا المنزل العجيب - منزل اكдал - لنذكر فعلا أن الخوف من الضياء شئ أكيد ولكننا لا نملك تحديده خلال معايشة الوهم اذ ثمة امتزاج كامل .

ان الأب اكдал يصنع غابة وهمية فى قاعة المنزل بعدة شجرات عيد الميلاد وبضعة أرائب يطاردها بيندقية كما كان يطارد الدببة قديما يمارس هذا فى استغراق ولمدة خمسة عشر عاما ونحن حين نراه يمارس ذلك أمامنا ندرك أنه يجد استمتاعا حقيقيا ويشرك الجميع فى ذلك ولكننا نراه يعرف أيضا أن هناك الغابة الحقيقية ولا ندرك مدى صلة هذا الادراك بثناباته الوهمية ونراه يقبل مشاركة الجميع فى المنزل لوهمه وأيضا نشعر أنه يدرك وجود نوع من التواطؤ بينه وبينهم . وعندما يحدثه جريجيز عن ضرورة أن يستعيد حياته القديمة الحقيقية يدعه وينظر لابنه مبتسما فى هدوء قائلا (ليست الحياة هنا سيئة الى هذا الحد أبدا) . . ومثل هذه اللمسة الغريبة تشير الى صلاته بكل من فى المنزل وذلك الغموض

الذى يدعنا عند امتزاج عالمي الوهم والحقيقة • وهيلم الابن يعيش وهم اختراعه العظيم الذي سيعيد كل شيء إلى نصابه ويعيد لأبيه كرامته ونراه يعيش هذا الوهم ، ويعيش انفعالات حقيقية معه ولكننا ندرك وعيه بحقيقة الوهم في تفسخه وهروبه الى عالم أبيه تارة وإلى استرخاء بهيمي تارة أخرى ، دون أن ندرك أنه يلفظ هذا الوهم في مثل تلك الحالات بل يبدو ذلك في الوقت نفسه تأكيداً للوهم ونوعاً من رفض الواقع الراهن • والزوجة حيناً يبدو موقفها أكثر غرابة انها تعي الأمور وتعرف أنه ثمة خدعة يجب أن تظل في طي الكتمان ، ومع ذلك فتحن نجد حيرة شديدة في موقفها من زوجها وعالم اكدال وتبدو كأنها تؤمن بوهم زوجها وتبدو وكأنها تستمر في خداع قديم وتبدو كأنها جمدت وفقدت أي قدرة على تفاعل حي بكل ما يجري •

وأما الصغيرة هيدفيج فهي مفتاح عالم المسرحية كما تتكشف مع موقف جريجوز • ومبدئياً فإن هيدفيج هي امتداد المصير المحتوم الى عالم الوهم •• وما يعنيه ذلك من دمار •• دمار يكشف في ذات الوقت تواطؤاً مشتركاً بين عالمي الوهم والحقيقة ، انها امتداد عالم فرليه في عالم أسرة اكدال وتأكيد تواطؤهما معاً على المشاركة في حقيقة لا فرار منها هي نسيج عار للعالم • انها ابنة فرليه وأخذت عنه مرض عينيه وفي طريقها لعمى محتوم ، وأسرة اكدال من جهة أخرى تدخل بها الى عالمها - عالم الوهم - ولكنها لا تعيشه مثلهم ، بل تعيشه كحقيقة كاملة وذلك يشكل خطورة ، فمصيرها مرتبط بعالم فرليه المحدد - العمى المحتوم - ووجودها مرتبط بعالم أسرة اكدال ارتباطها بالبطة البرية في التحام حقيقي ••• انها الوحيدة التي تعيش حياة حقيقية ولكن ذلك من خلال الاخفاق اللحيق بالجميع ، ولذلك فحين يطل عالم فرليه في أسرة اكدال فهي وحدها التي يكون نصيبها الدمار كاملاً فهي الوحيدة التي لم تشارك بأي نصيب من التواطؤ مع عالم الضرورة سواء كما يشته عالم فرليه أو اكدال ••• وموتها تأكيد لذلك ولسقوطهم جميعاً •

ان جريجوز يأتي ليعيد نور الحقيقة الى عالمهم كما يقول وينتشلهم ولكنه يكشف أن هذا التراجع بين الوهم والحقيقة ما هو الا وطاة الأشباح وطاة الضرورة على كافة مستوياتها وكما يجسدها فشل كامل في التوصل الى قيم خارج مطلب الضرورة أو مجرد طرحها عليها • ان هيلم يفعل مع اكتشافه لحقيقة حياته ولكن انفعاله ليس لبشاعتها بل لانه شد اليها وابتعد به ذلك عن وهمه ، وفي هذا ضياع كل أمل في الاستمرار ••• انه لا شيء والعالم لا يستند شيء حوله ، العالم مثله ، الحقيقة فيه خارج الانسان ، وامراته تدرك تماماً أن ما يحكم عالمهم شيء آخر غير المثل الأعلى ، وتعرف أيضاً أي نتيجة يمكن أن يصلوا اليها جميعاً • عندما يسعى بعض

المنتهوين للتزويج للمثل العليا ، كما تقول . . . وهيلمير يرفض الحقيقة في واقع الأمر وليس ذلك بوعي وإنما كما يجسد ذلك استمرار تفسخه ورجوعه الى المنزل على نفس النحو الكاريكاتوري بعد عزمه على مغادرته . . الحقيقة لا تعنى شيئاً ما دامت كل قيمة لهم مفقودة تماماً .

إننا نتلقى عالم اكدال امتداداً من عالم فرليه ، وعالم فرليه لم يجسد لنا فقط الضرورة على المستوى الاجتماعي المحدد بل على مستوى اخفاق كامل يكشف عنه مناخ بأكمله ، وإذا يتصرف فرليه تبعاً لقيم عالم الضرورة وفي وضوح ويدرك أيضاً طبيعة اخفاقه عن وعي بهذه القيم فأسرة اكدال لا تملك العملة التي تيسر لها قيم عالم الضرورة ولذلك فبديلها هو هذا التأرجح الغريب بين عالمين . وهناك لحظات من خلال هذا التأرجح تكون حقيقية وتكشف عن العراء الحقيقي ، فمثلاً نجد هيلمير يعلم أن هيدفينج مهددة بالعمى ، ومع ذلك عندما يسعى للهرب من عمل الرتوش لصوره فهو يتصرف بانحلال لكي يهرب الى عالم أبيه . . . « لن تستطيع أن تمد مجرى جديدا للبطلة البرية الى حوض الماء . . . ولكن ما العمل وقد كتب على أن أجلس هنا . .

هيدفينج : دع لي الفرشة يا أبى ، أنا أجيد الرتوش .

هيلمير : كلام فارغ . . هذا العمل يؤذى عينيك .

هيدفينج : لا أبدا . . ناولنى الفرشة .

هيلمير : « ناهضاً » لن يستغرق الأمر أكثر من دقيقة أو دقيقتين على أية حال . . .

هيدفينج : هـ . . وأى ضرر فى هذا (تتناول الفرشة) الى العمل (تجلس) فلأبدا بهذه الصورة . .

هيلمير : ولكن اياك أن تؤذى عينيك . . أسمعين ؟ أنا غير مسئول فانت التى طلبت ذلك بنفسك . . . مفهوم . .

هيدفينج : نعم . . نعم . . مفهوم .

هيلمير : أنت بارعة يا هيدفينج . . دقيقة أو دقيقتين لا أكثر . .

وأيضاً عندما يكتشف أنه فقدتها مع محاولة جريجز وأنها ابنة فرليه وليست ابنته ، نجده يتصرف بوحشية بالغة ودون أى اعتبار عدا اعتبار واحد ، وهو أنها كانت مسنداً له فى عالمه الوهمى ، تشارك أمها فى تأكيده حوله وحول أبيه . . . ومن هذا القبيل موقفه من أبيه فى منزل فرليه ، وموقفه حين عودته من الحقل . . لمحات تكشف عن خواء خلقى كامل فعالم أسرة اكدال تأكيد لافاق القيم بالمعنى المفتوح فى عالم الضرورة .

وشخصية الدكتور (رلنج) اذ يدفع بها ايسن في وجه جريجرز
ونداؤه للمثل الأعلى ، ونعرف أنه ساعد على دفع هيلمر الى عالم الوهم
كما ساعد صديقا آخر له نجده يردد عبارة « الأكاذيب كبديل للمثل »
ولكن ذلك ليس صحيحا فالوهم هنا ليس مجرد كذبة ، وانما هو في
ارتباطه بوطاة الواقع الارتباط المحتوم الذي هو مبعثه والذي يطل من
خلاله والذي يؤدي الى تصدعه أيضا ، وذلك الارتباط هو ارتباط عضوي
يكشف عن هزيمة الانسان . والشخصيات جميعا بوضعها المحير تكشف
عن هذا الالتحام وفي الوقت نفسه تؤكد جميعها بذلك تواطؤا محتوما مع
الضرورة ، فالزوجة جينا ليست كمسز آلفينج متواطئة مع الأشباح في
مطاردتها لها دون أن تعرف ، بل نحن نلمح في نسيجها المحير ادراكها
أن ثمة تواطؤا محتوما وأن تلاحمها مع الواقع حولها على هذا النحو هو
حالة من الخلاص والتواطؤ معا ، كما أن فرليه يدرك تواطؤه ونصيبه
المحتوم معا ، وجريجرز كدكتور رلنج كلاهما يحاول شيئا بالنسبة للواقع
ولكنهما في النهاية متواطئان في تدعيم سيطرة الضرورة وكشفها . وتواطؤ
الجميع يتجسد في النهاية في موت هيدفينج .

واذ ندرك السخرية الشديدة بصنعة سكريب في الفصل الاول الذي
يبدو كأنه منفصل عن تدفق الفصول التالية له ، وهو في الحقيقة تمهيد
باطني رائع ، ندرك ثورته على باقى مظاهر حبكة سكريب في العمل
بكامله . . فالحقيقة تتكشف من البداية والعقدة والتأزم بالمعنى التقليدي
غير موجودين وفصل بأكمله يأتي بعد اكتمال الموقف ، ولكن مع ذلك تبقى
آثار شكلية من سكريب - والنظر الى هذا الخليط الجريء من الكاريكاتور
والميلودراما والافجاء الذي يتخلل الشخصيات والحدث واللغة يكشف عن
جيشان غير محكوم تماما وان كان يعكس في النهاية معاناة حقيقية لدى
ايسن واسقاطا داخليا حقيقيا ، وفي ذات الوقت انعكاسا غير محدد لاحساس
ايسن باخفاق ، محاولة تجاوز الواقع ثوريا ، ووضوحا أكثر لاحساسه
بوطاة الضرورة على عالم الانسان وان كان المنطلق هو المستوى الاجتماعي
للموضع الانساني ، الا انها اتخذت في وجدانه صدى متراميا يجعل ذلك
عاملا ضمن عدة عوامل تكاد تكون متكافئة لخلق عمل عظيم .

والبطة البرية التي نظل نسمع عنها منذ ولوجنا باب منزل هذه
الأسرة جاءت في الحقيقة ارتكازا فنيا للتدفق الداخلي في هذه المسرحية
بمثل ما أن هيدفينج مفتاح عالم المسرحية . ان الأب اكداً يتحدث عن
مصير البط البري عندما يصاب ويهوى الى القاع قائلا « هذا ما يحدث
دائما للبط البري . . يستقر في القاع . . في أعماق مكان يمكنه أن يصل
اليه ، وتمسك مناقيره بالأعشاب وكل ما تجده من عفن . . وبذلك لا تظهر
على السطح بعد هذا أبداً » .

جريجوز : ولكن بطتك البرية ظهرت على السطح مرة أخرى
يا ملازم اكдал .

اكдал : « كان لأبيك كلب ذكي . غاص وراء البطة وعاد بها
سالمًا » .

وبعدها نسمع جريجوز يقول انه يريد ان يكون كلبا ذكيا . يعنى
ذلك الذى ينتشل البطة البرية من الأعماق ، ولكنه نسي شيئا ، نسي
مصيبرها بعدما تعود من الأعماق جريحة ، فقدت القدرة تماما على التحليق
وعلى حياتها الحقيقية ، نسي أنها تعيش الآن فى عالم مصنوع وأن عالمها
الحقيقى مستحيل . لم يعد أمامها الا عالم بديل وهمى ، أشجار متربة
وساعة حائط توقفت فيها حركة الزمن وأثاث متهاك وكل ما تضمه
غرفة الكرار . والحقيقة أن عالم المسرحية هو عالم البطة البرية بطبيعته
المزدوجة ، عالم الأعماق التى تتشبث فيها بالعشب والعفن حتى لا تطفو
وعالم الكرار الوهمى الذى ليس لهما غيره عندما تطفو وتعود الى العالم
ثانية . فى حديث جريجوز الى هيدفينج عن البطة البرية نجدها تخبره
بشيء « كلما انبلجت لى حقيقة ما يجرى فى هذه القاعة - فيما يشبه اللحم
الخاطف خيل الى أن أفضل تسمية تطلق على القاعة وما فيها هى أغوار
البحر وهو خاطر سخيىف كما ترى ، والحقيقة أن قاعة جدما والمنزل
بأكمله هو قاع المحيط وأيضا غرفة الكرار التى تحوى البطة البرية وقليلًا
من الماء تعبث به . وكما أن خروجها الى السماء والبحر لم يعد فى الامكان
وليس لها الا ذلك فكذاك خروج آل اكдал من وهمهم والتسليم بقيم هى
فى الحقيقة كاذبة - وليست فى صلبهم ، وانما هى وجه لعالم الضرورة
كما يعيشه بوضوح فرليه دون حاجة للهروب - هو خروج غير ممكن ،
وفى محاولة انتزاع البطة البرية بوضعها ذلك - من منزلهم يدفع أمامنا
بهيدفينج فى الموقف ليتكشف لنا تواطؤ بواسطتهم جميعا وبواسطة قوى
المجتمع والوراثة والافلاس الداخلى الكامل ويتجمع ليحيط بهيدفينج
- الحياة الحقيقية الوحيدة - فالصغيرة هيدفينج تفضل الانتحار فى
النهاية دون أن تقتل البطة البرية حين يطلب جريجوز منها ذلك كخطوة
تحرر للمنزل بأكمله أما البطة البرية بالنسبة لهيدفينج فليست
عالم اكдал كما يعيشونه بين الوهم والحقيقة والتواطؤ بل أصبحت
حقيقية مثل هذا العالم الذى دخلته ومن الغريب أننا نجدها تقبل أن تكون
لفيطة حينما تشك فى ذلك من مسالك هيلمز معها بعد معرفته الحقيقة
وترى أن ذلك لا يؤثر على عالمهم (أعتقد أن حبه لى ما كان ليتغير بل لعله
كان يزداد لقد جاءتنا البطة البرية هى الأخرى كهدية ، ومع ذلك فانه
أحبها أشد الحب) ان معاشتها حقيقية لعالم اكдал بما يكفى لصداى
تهديد يأتى من الخارج ولكن ويا للأسف فهى ليست تحتضن عالم اكдал

فقط ، انها مصيريا تحتضن عالم الحقيقة وارتباطها من جهة أخرى بالبطة البرية هو ارتباط بالواقع المحتوم يمثل ارتباطها بالعمى الذى ينتظرها ، ومثلما أن اخفاق الجميع مرتبط تماما بعالم البطة البرية المزدوج - وربما عالم البطة البرية هو عالم الانسان المفروض عليه وقد نفى عن عالمه الحقيقى ، المسرحية تعطى انطبعا شديدا بذلك كما أنها بتعقيدها الشديد تعطى انطباعات أخرى بنفس الشدة ولكن فى نفس النطاق وذلك يرجع لانها حققت أبعادا داخلية دون أن تؤدي الى رؤيا مكتملة - والارتباط يأتى بهذا المزيج من الكاريكاتور والمثاهة والميلودراما والشجن والافجاء وذلك يحقق عالما داخلنا عكس محاولاته السابقة (١) وفى الوقت نفسه يؤكد اضطراب إبسن ازاء قضية الانسان والتراجيديا .

فكما أحس إبسن ملامح الاخفاق فى اصلاء الحضارة كما تكشف (الامبراطور والجليلى) فهو هنا يحس بوطة اخفاق وتواطؤ شديدين يحيطان بالواقع ويخنقان ثوريتته عند مشارفه ويهزان بمحاولته تجاوز هذا الواقع بواسطة مضمونه التراجيدى .

ويبدو أن مما زاد من فزعه ما بدا من اجماع يمثله تلامذته ومن جعلوا من أنفسهم أتباعا له والمجتمع بشكل عام - اجماع على ربطه بصورة المصلح الاجتماعى ، والكاتب الأخلاقى لعصره كان يدرك بالتأكيد مدى ما فى ذلك من سخريه .

وكما توقف بعد الامبراطور والجليلى واستدار للواقع كى يتلمس . توقف بعد البطة البرية وولى ظهره للواقع فى حركته التى أغرقته وأغرقت رؤياه التراجيدية . وحاول تجاوزه بالاتجاه الى داخل الفرد فى حالة تحرره من وطاته - هذا ما يبدو أنه افترضه . أن تتحقق فاعلية ما اذا ما استطاع أن يفلت بالفرد من وطاة الواقع وتحرر فاعليته انه يكتب (بيت آل روزمر) و (امراة من البحر) و (هيدا جايلر) وفى هذا النطاق ، ولكنه ينتهى ثانيا فى (هيدا جايلر) الى خيث يدرك أنه وباختصار داخل نفس الحلقة المغلقة .

(٦)

اخفاق آخر

ان إبسن قد حاول أن يخرج بهيدا جايلر عن دائرة طبقتها ويخرج بها عن دائرة استعدادها الطبيعى لدور المرأة والام ثم يرصد عالمها . ولكنه يعود بذلك الى ما حاول أن يقربها منه - يعود بها الى عالم الضرورة -

الجميع لا تصبح عدا حالة من عدم التكيف - حالة مرضية .
بانتزاعها من طبقتها وانتزاعها من استعدادها الطبقي كما يتوقعه منها
حيث يؤكد الحقيقة التي تلازم حركة هذه الضرورة بكل مستوياتها وهي
ان الانسان معزول معها في المظهر النفسي بمفهومه الميكانيكي الذي يجعل
من وجود الانسان حالة من التكيف أو عدم التكيف . فهذه جابلر
ليست من الطبقة البورجوازية بل انها هبطت السلم الاجتماعي
حتى وصلت الى هذه الطبقة اثر سلطان زال عنها بموت والدها ونحاشها
عن طبقتها ، وهي طرحت ذلك وراء ظهرها واقتحمت الحياة لتحقيق ذاتها
بعيدا عن هذا الاطار المحدد ، وايضا بعيدا عن الدور التقليدي للمرأة
والأم ، ولكن تظهر أزمته في أن الواقع لن يستوعب محاولتها لتأكيد
ذاتها خارج هذه الارتباطات ويصبح الأمر كما تقول لصديق لها « ما أكاد
أمسك شيئا حتى تلحقه الزاوية وتركبه الخسة كأنما هي لعنة » ان
محاولاتها جميعا تأتي لها بنتائج عكسية ، أرادت الزواج برجل اعتقدت
انها يمكن أن تصنع من بلادته شيئا ذا قيمة فلم تصل الى شيء أبعد من
تأكيد تفاهته بصورة لا تطاق . أرادت أن يموت حبيبها القديم ميتة لا ثقة
بعلاقتها بالمسدس الذي أعارته له فمات ميتة النذل في منزل مومس بعد
مشاجرة انتهت بها ليلته معها ، أرادت أن تصنع من عالم الرجال حولها
شيئا تريده ولكنها لا تستطيع . زوجها بدأ يفر من سيطرتها وحبيبها
مات بوضاعة وصديقها العجوز يحوم حولها ويهددها . أما ما تكتشفه
في نفسها بعد ذلك فهو نفس ما تكتشفه في الواقع حولها . . . العقم . .
ان الواقع بصورته المحددة في اطار الضرورة اذ لا يستوعب ارادتها في
تحقيق ذاتها خارج هذه الاطارات فهو يتكشف لها كما يتكشف لنا نحن
عقيا بالفعل ، فكل من حولها في المسرحية بالفعل يكشفون بواسطة
موقفها منهم عن خواء الواقع وفقره الشديد ، ان زوجها باحث لا يسام
البحث بدافع عدا أنه تافه ولا حل له الا في الانكباب ، ان تفاهته لمربعه
كما يصورها ابسن والأشد افزاعا أن يكون له مكانه المرموق . . ثم اذ
تنظر لعلاقة هيدا بحبيبها الذي يملك شيئا حقيقيا ويعاني من الفشل
والاضطراب يتأكد مدى عقم الواقع ويعرض لنا ابسن كافة الشخصيات
حولها ما بين الكاريكاتير المؤلم وبين الجفاف والحدة في ملامحها ، لنرى
مثلا عمة زوجها تحيط تفاهة ابن أخيها بحنان أبلة لا يحده شيء وتضحية
ليس لها مقابل ، ذلك لان ليس لديها كعانس شيء تصنعه ، والقاضي
براك صديقها لا يستطيع أن تمتد بصداقتهما فيما وراء رغبته فيها ،
وعلاقة حبيبها بمسر الفستيد ، تبدو علاقة مضحكة من طرف واحد ، لم
يقبلها لوفبورج حبيبها والكاتب الضائع ، الا لضياعه .

واذن يبدو هذا العقم نتيجة لأن الواقع منفية فيه الفاعلية الانسانية .
الحقة في الوضع الانساني على المستوى الاجتماعي ، وبالتالي فهي لا يمكن
أن تتسع لما يخرج عن نطاق هذا المستوى ويخرج عن مطلب الضرورة .
فترى الواقع يحطم محاولات هيدا جابلر لتحقيق ذاتها على هذا النحو ،
وهو يعود بها الى الحقيقة الوحيدة القائمة العقم - ولذا ، فالدمار يتجسد
في شخصها بالدرجة الاولى كفاعلية حرة مرفوضة ، دمار يؤكد العقم ،
عقمها هي شخصيا وعقم الواقع حولها ، والمأسس كما يطل في المسرحية
كلها يبدو مع أوراق العنب التي تريد لوفبورج أن يزين بها رأسه ، تبدو
ذاك الحنين المقهور الى الخصوبة وهذا ما لاحظته بوضوح الدكتور على
الراعي - والذي يرتد دمارا حتى يقضى عليها نفسها بعدما كشفت عقم
الواقع والجميع بعدما انسحب الدمار على الشيء الوحيد الذي كانت تؤمن
بحقيقته - نعتى لوفبورج حبيبها الموهوب ، ومخطوطه الذي تحرقه .
ويلاحظ أن انتحارها جاء مع تضيق الخناق عليها بشكل نهائي من المجتمع
حين تعلم أنه في النهاية يطاردها بمواضعاته ، ولكن ذلك ليس جوهرها
في انتحارها وانما ذلك يأتي نهاية لرحلة الكشف ، نهاية حتمية لوعيتها
بالافلاس الشديد .

لقد استحالت ارادة الحياة لديها في تحررها الذي أتيج لها الى ارادة
فناء وذلك يفسر في نطاق صلتها بالآخرين والمجموع بكل ما يحكم
حياتهم ، يفسر بأنه حالة نفسية مرضية ، حالة عدم تكيف وهي بالنسبة
لهم كذلك بالفعل - حالة عدم تكيف - فكل الذوات ازاء الواقع ، تعزل
فاعليتها في المظهر النفسي الميكانيكي ، التكيف وعدم التكيف وذلك
بالقياس الى مطلب الواقع الموضوعي وحتمياته - تأتي هذه المحاولة بعد
محاولتين سابقتين « آل روزمر » و « امرأة من البحر » ، ففيهما مواجهة
فردية يحاول معها أن يعزل تأثير الواقع عن فاعلية الفرد بشكلها المجتمعي ،
فنحن في بيت روزمر نواجه بالسياسة ومشكلات المجتمع المحلي ، ولكن
ابسن يسعى لخلق موقفا خاصا تماما بين روزمر وربیکا ، ينتزع كل
منهما الآخر من تأثير ماضيه ويتجاوزان بالتالي المواضعات حولهما ليلتحما
معا ويخوضا تجربة ارادة ترفض الماضى كله وتتقبل الموت دليلا على
حريتها . وفي (امرأة من البحر) يحاول ابسن أن ينتزع امرأة من تجربة
الحياة اليومية وارتباطاتها المنزلية ليضعها أمام تجربة اختيار تستعيد معها
حريتها التي كانت مطبوسة في واقعها . ولكن تأتي هيدا جابلر لتشير الى
أن ذلك ليس أمرا مستقرا في رأس ابسن ووجدانه ، تأتي هيدا ردا على
المحاولتين السابقتين لها مؤكدة أن الفرار من سطوة الواقع هو تأكيد
أكثر له .

واذن فما اعتبره ابسن فرارا من سطوة الواقع لا حقيقة له . وهذا
التنازل في هيدا جابلر هو نفس الامتداد لسطوة الواقع واحساس ابسن

يتلك السطورة قد استمر ، واستمر أساسا كاحساس بتلك الهوة بين
 برصيد الحركة الانسانية في مطلبها المتعالى وبين واقع يابى عليه ذلك
 ويسقط برؤياه في هوة الرمز والتجريد الأخلاقي والقدرى وهو ما يلج
 عليه احساس برفضه . واذا اعتبرنا أن البطة البرية رد على محاولاته
 السابقة وهيدا جابلر رد على المحاولتين السابقتين لها فنحن نلاحظ أنه
 يربط بينهما شئ واضح آخر وهو رفض ايسن للتأثير الفاجع وأن يخرج
 بهما من اطار النهاية التراجيدية ، بما يؤكد ارتباط أزمة التراجيديا
 والخلق بأزمة الانسان ويؤكد حقيقة تمرده على نفسه - ومحاولة التأثير
 الفاجع بجسما واضحة في غير ذلك من أعمال نسواه خلال العمل كله أو
 ما يسمى بالتنوير ، ولكن ذلك بالطبع كان تحقيقا غير حقيقى ويعتمد على
 مجرد التكنيك وليس لمقومات داخلية - والدكتور على الراعى يلاحظ أن
 ايسن يحاول أن يتعد بهيدا جابلر عن التأثير الفاجع ويؤكد ذلك بنهايتها
 وذلك حقيقى تماما وايضا في البطة البرية نجد الجانب الفاجع متمزجا
 تماما بالخليط الضخم الذى تطفو عليه السخرية أساسا ونجد أنها تنتهى
 بعد موت هيدفينج المؤلم بعبارات غريبة من الأم ثم حوار فكرى - ينطوى
 على تهكم شديد من ايسن - بين جريجز ودكتور رلنج . وهذا يؤكد ،
 فرغم المكاسب الفنية التى حققها ايسن رغم ارتباطه بصنعة سكريب -
 فهو يدرك تماما بعده عن التجربة الكاملة كما تمثلها التراجيديا ، بمثل
 احساسه بابتعاده عن المطلب الانسانى الحقيقى .

الواقع أن ايسن الى هذا الحد كان قد وصل الى درجة يمكن أن
 يقرر معها بأن الواقع قد عزله ، عزله عن فهم معين له ، وصورة لم يعد
 يملك الفرار منها ان لم يكن تشويها من جانبه في نظر الناس - أصبح
 ايسن هو الرجل الذى أقام صرح الواقعية الحديثة ، وايسن الأخلاقى
 وايسن المصلح الاجتماعى وذلك من واقع أعماله السابقة وأيضا عدم ادراك
 طبيعة معاناته ومكانته التى وصل اليها في بلدته والعالم - ولنلاحظ أن
 الوصول الى هذه المكانة كان مرتبطا من البداية بتخليه عن الشاعر
 والارتباط برجل المسرح ومطلبه ، أى مرتبطا بمشكلة المسرح والمواضيعات
 والارتباط المجتوم لذلك بالواقع - هذا العزل يبدو أن ايسن احس به ،
 واجس بأنه أصبح شيئا محيدا من قبل الواقع ، مثلما يحدد الواقع كل
 شئ ويفرض سيطرته على الفاعلية الانسانية . وكان هذا الاحساس نقطة
 الانطلاق ليمضى في مزيج من التجاهل والهرب والرغبة في الصدق بشكل
 نبائى ، يمضى ويولى ظهره لوقفته الطويلة عند الواقع ومجريات العصر ،
 ويولى ظهره ويستدير الى نفسه فقط ويحدد داخلها بتصميم نافذ ويأس ،
 ويجقق بهذا فقط رؤيا مكتملة ولكنها ليست رؤيا تراجيدية قبل رؤيا تؤكد
 الأزمة : رؤيا ساكنة لا تراجيدية .

المحاولة الأخيرة ومولد الرؤيا اللا تراجمية

(الرؤيا العدمية)

(البناء العظيم) و (جون جابريل يوركمان) و (عتسما تبعث نحن الموتى) ثلاث مسرحيات حقق بها إبسن رؤيا فنية مكتملة وأيضا أكد بها كما أكد سابقا أزمة التراجيديا وأزمة الانسان وأيضا قوله « لقد أخفقت البشرية كلها » كانت رؤيا الاخفاق وادانة زماننا - يقول مؤرخ الدراما أريك كاهلر كلمات موحية عن إبسن وربما كان يعنى بها إبسن فى أعماله كلها وفى كافة محاولاتها ، ولكن اذا ما أردنا أن نتصور ارتباطها بأعماله كلها فذلك على أساس ما يشير اليه إبسن بعبارة التى أوردناها سابقا ، من أن نظام تتابع أعماله مهم فى حد ذاته - يقول ذلك المؤرخ للدراما « لقد نسج من اضطرابات ضمير القرن التاسع عشر سحابة رهيبه ما تزال تخيم فوق المشهد » وتلك عبارة حاسمة الى أقصى حد على أساس تتبعنا السابق وما يلى بالنسبة لإبسن ولكل تجاربهم بعده كما سنشير اليها .

الواضح أن إبسن توصل فى رحلته السابقة الى نتائج ايجابية بشأن المقومات الفنية وتخطى الوحدة الشكلية لأجل التوصل الى وحدة داخلية للعمل . فكما أشرنا للبطلة البرية نجد هذا العالم الباطنى رغم المزيج المختلط والتوتر الواضح فى عملية الخلق . وسبق ذلك فى الأشباح تبلور خلق ايقباع خاص مسيطر اللفه وكذلك اخضاع الجو المحيط بالمسرحية لمطلبه .. الديكور والطبيعة النرويجية التى تطل دائما فى مسرحياته ثم الاطار المحيط بالشخصيات منذ البداية ثم الشخصيات نفسها .

فكما نلمس منذ مسرحية الأشباح ميلا الى تأكيد ايقاع عام للمسرحية فنحن نلاحظ ذلك فى البطلة البرية أكثر جلاء وأما الحدث فنحن نلاحظ أيضا منذ مسرحية الأشباح تلك المسحة الأسطورية التى استطاع إبسن أن يضيفها عليه بالتأزر مع باقى المقومات ، وتوفر أغلب هذه المقومات نلاحظه فى الأعمال التى تمثل تمردا على نفسه (كالبطلة البرية) و (هيدا جابلر) ولذا تخضع للتوتر أما فى الأعمال الأخرى فنحن نجد تحققا

جزئيا لهذه المقومات يسهم بشكل ما فى تأكيد التناقض ما بين الواقع وتجاوزه . أما فى هذه الأعمال الأخيرة واذ يكون الفنان فى الوضع الوحيد الذى يتيح له الصدق . فنجده يضع يده على كل ما حققه من مكاسب فى الخلق وينظمها فى خلق متكامل . خلق رؤيا . والمنطق كما أسلفنا فى التجارب السابقة له هو تأكيد إيقاع الرؤيا باللغة والحدث والشخصية والجو المحيط من ديكور وتأثير للطبيعة - وذلك كجانب بديل فى مشكلة المواضع - لقد جعل من اللغة ارتكازا أساسيا لإيقاع الرؤيا ، ولم تكن شعرا ولكنه استعاد طاقته الشعرية معها ومنحها روح الشعر فى بعث الكلمات ، وجعلها تسهم فى إثراء كل شخصية بذاتها فى الوقت الذى تخدم بذلك الرؤيا . نفس المهمة المزدوجة للغة فى التجارب التراجيدية السابقة .

أما الشخصيات والحدث فقبل أى شئ نلاحظ معها كيف طرد إبسن سكريب نهائيا ، ليس ثمة عقدة وليس ثمة حركة للحدث والشخصية بذلك المفهوم السكريبى والمؤكد خلال أعمال إبسن السابقة بتفاوت ، ولكن أيضا ليس ثمة حركة أبعد غورا كما يمكن أن يقال بل كل ما هنالك حركة دائرية حول حقيقة تكاد تكون محددة سلفا وذلك يرجع لطبيعة الرؤيا التراجيدية والرؤيا غير التراجيدية . وعموما فنحن ازاء تركيز وروح شعرية أقرب الى التجربة اليونانية .

والشئ الذى استخدمه إبسن ببراعة وقدرة هو إخضاع الديكور بل والاكسسوار بكل دقائقه وملابس الشخصية وإيماءاتها وحركاتها على المسرح كل ذلك أخضع للرؤيا بمثل ما أخضعت الطبيعة للمشاركة الفعالة والمحكمة بدقة فى تجسيد الرؤيا وفى الحقيقة هذه النقطة من العوامل التى ضمننت ارتباط هذه المسرحيات الأخيرة بالمسرح الى حد ما - وكانت تتضمن مواجهة أخيرة فى حدودها الممكنة ، لمشكلة المواضع كما سيتضح ذلك لدى بيكييت - ذلك لأن ما حدث بالنسبة لهذه الأعمال الأخيرة أنها قوبلت بوجوم واستغراب ممن حوله ، وما حدث أيضا أن إبسن لم يمتد الى حركة المسرح الا فى جانبيه الخاضعين لحركة الواقع فهما مع ارتباطهما بالمواضع الشكلية لدى سكريب كانا المسرح الذى يملك الالتقاء بالواقع، فاعتراف الواقع بإبسن واحتضانه والاقتداء به لم يحدث بشكله الحقيقى الا بوصف إبسن الرجل الذى خلق المسرح الملائم للعصر ، المسرح الواقعى، لم يحتنوا الا بالمسارين اللذين شكلا بالفعل حركة واسعة فى المسرح الحديث من بعده المسار الاجتماعى والمسار السيكلوجى - وأعماله الممثلة لهذا - والممثلة بالنسبة له اخفاقه وسقوطه فى اسار الواقع .

هذه الأعمال هى الأعمال المعترف بها دليلا لعظمته وقدرته كمجدد ودليلا على دوره فى هذه الفترة ، وذلك ما انتقل اليها أيضا فى مصر مع

تعرفنا على إبسن وما زال يتأكد ، أما أعماله الأخيرة هذه فأخذت على أنها نوع من الإرهاق الروحي قد أصابه وهناك من قدرها باعتبارها عودة لمرحلته الأولى الشعرية تخلو من الدراما ومن ارتباطه كرائد للمسرح الحديث . والحقيقة أن رفض الواقع لهذه الأعمال الأخيرة تأكيد للآزمة .

إن رؤياه الأساسية كما تحوم حول رحلته كلها هي تحدى القصور والعجز في الواقع الراهن - للانسان بازاء نزوعه الى متعال ومطلق مجهول ولكن نجدنا هنا بازاء سقوط ما بين هذين البعدين . انها معاناة إبسن لآزمه الواقع في معاداته للانسان بمثل معاداته لمحاولة إبسن الثورية من أجل تجاوزه . فإبسن بمعركته السابقة كما أشرنا أحاط بوعيه إحباط أليم . . . وعيه الذي انقسم بين الاستغراق في الواقع ولفترة طويلة والمقاومة الخفية لهذا الاستغراق والمؤكد له كما لاحظنا في (الأشباح) و (البطة البرية) و (هيدا جابلر) والتي تستحيل في هذه المسرحيات الى وعي بالادانة لنفسه كفنان مخفق وكأنسان مخفق وهي في حقيقتها ادانة للواقع الذي صدرت عنه الآزمة ، حيث يأبى أى فاعلية حرة للانسان ازاء العالم ، والتي تعنى في الوقت نفسه أن يكون وعي الفنان بثوريته حقيقة قائمة وليست اخفاقا لا فكاك منه وهي بالنسبة لإبسن رفض أصلي لأى مواجهة حرة وفعالة للتحديات الانسانية وقيام جدل حر بين الانسان والواقع ، تطرح فيه قضية الحرية والقيم والغاية بشكلها المصيرى والمفتوح ، وتلك التجربة التراجيدية كما ينزع اليها إبسن منذ بداية رحلته .

إن (جون جابرييل بوركمان) مثالا ليست تعنى الإحباط الذي هنى به الانسان في تخليه عن الحياة بجوهرها والسقوط في معطيات عالم ميت بل هي في الحقيقة إبسن في اخفاقه كإنسان وكفنان فهو من خلالهما ظل بعيدا عن تيار الوجود الانساني في تجاوزه الذي لم يتحقق منه قط ، وهو بهذا المعنى تأكيد لما تتسم به حركة الواقع من إحباط ينأى بنا عن مطلب عسير خفى يتلاشى ويفلت دوما تحت وطأة هذا الواقع .

إن البرودة التي تخيم على عالم « جون جابرييل بوركمان » منذ أول وهلة نلتقى فيها بالمسرحية حتى يغتال الجو الثلجي هذا الرجل في نهاية المسرحية هي تلك الوحدة العقيمة المعزول فيها أبطال المسرحية جميعهم ، هي تلك الوحدة العقيمة التي ترك فيها الانسان بازاء عالم الضرورة وذلك العجز الذي يحيط (بـجون جابرييل بوركمان) ويحيط بكل من حوله سواء أن يقدموا له شيئا أو أن يقدموا لأنفسهم هو نفس العجز الذي تربع على ارادة الانسان ، كما يبدو لإبسن خلال واقع ذي جبروت يحيط بحرية الانسان ومطلبه في القيم ومعنى حياته أجمعها ، وتلك المقاومة الأسيفة الخادعة التي يدرك (جون جابرييل بوركمان)

مؤخرا علم جدواها ، وأنه لا مهرب له الا بالموت ، هو نفس ما يبدو لابسن حقيقة ناصعة ازاء واقع لم يدرك هو أيضا الا مؤخرا أنه يحول بينه تماما وبين ارادته الانسانية الحرة ومطلبها المتعالى . حيث يبدو أن تجربة الانسان وقد زيفت وأن المطلب أرضه غير تلك الأرض ، أرض غريبة معزولة نائية بديلها الموت في عاصفة تلجية في الأعلى . اننا بازاء انعكاس لادراك جاء متأخرا بأن حركة الواقع القائم متسلطة ومعادية أصلا لحركة الانسان لاغية لها مبدلة اياها بحركة الضرورة فالفنان والانسان في شخصية كل من المهندس سولنس (البناء العظيم) و (جون جابريل بوركمان) وروبيك « عندما تبعث نحن الموتى » هو الانسان معزولا عن تجربة الوجود نفسها ومعزولا عما تنطوى عليه من ثورية ومفارقة وذلك جماع حياة ابسن بوجهيها .

بهذا المعنى يصبح المعوق للمفارقة في اتجاه المطلق ليس ضمن الفاعلية الوجودية ، نعى أنه ليس تحديا كامنا في حركة الوجود الانساني نفسها . فذلك تمثله التراجيديا — وانما المعوق هنا ، معوق للفاعلية نفسها . . . معوق للحركة أصلا . مؤكدا للسكون في تجربة الانسان ، نفى الفاعلية الداخلية برمتها . وهنا النقطة الهامة فالرؤيا بهذا المعنى طرح منها البعد المصيري ، طرح منها جوهر التحدى ومنبعه ، وافترضه الضروري لمفارقة الراهن وقصوره ازاء جدل مستمر مع العالم الذي تطرح فيه باستمرار قضية القيم والحرية والمعنى . لقد طرحت الحركة من الوجود الانساني برمتها .

ولذلك فنحن ننتهي في تلك المسرحيات الاخيرة الى تأكيد عدمى . ان ابطاله الثلاثة تجسد لنا الرؤيا معهم ، ان الفن الذى ينزل كل منهم له عن حياته لا شيء والحياة التى لا يرى لها عمقا لا شيء . وأنه لم يتحقق للانسان شيء على الاطلاق وكما يقول « سولنس » فى (البناء العظيم) « أن يبنى المرء بيوتا للكائنات الانسانية عمل لا يساوى شيئا يا هيلدا ، اجل لانتنى ارى أن ذلك حق والبشرية ليست فى حاجة الى استعمال هذا النوع من البيوت كما أنها ليست فى حاجة أيضا الى السعادة على الاطلاق ، وأنا أيضا ، كان ينبغى ألا أكون فى حاجة الى مثل هذا البيت حتى ولو كان فى استطاعتى أن أملك مثله ، إذن . . . فهذه هى النتيجة . . . كل شيء على ما أعتقد ، لم يشيد . . . لم يشيد شيء أساسى على الاطلاق ، ولم يضح بشيء فى سبيل البناء . . . لا شيء . . . لا شيء فى أى مكان . »

وفى هذا الحديث التالى « لروبيك » و « ايرينا » (عندما تبعث نحن الموتى) نلمس الى جانب ذلك إشارة واضحة الى مصدر هذا التأكيد العلمى ، خضوع الفنان والانسان لعالم الضرورة ونذكر كيف أن

«بوركنان» مثل «سولنسر» مثل «روبيك» كان طريق الفنان لدى كل منهم مع عالم الضرورة وخيانة للحياة الحقيقية ولذلك فهي تنتهي الى أنها خيانة للفن أيضا . وليس ذلك الا تواطؤا مرغوم عليه ومحتوما ، وبشابة خضوع لقيم الضرورة ولنسج الى هذا الحوار بين « روبيك » و « مايا » .

روبيك : حين أفرع هذه الرائعة التي أبدعتها ... ذلك أن « يوم البعث » اسم التمثال ، رائعة من الروائع أو لعلها كانت كذلك في البداية .. كلا .. انها ما زالت كذلك .. انها سوف تكون رائعة وينبغي أن تكون .. ينبغي أن تكون .. ينبغي أن تكون .

مايا : ولماذا .. ان العالم أجمع يعلم ذلك يا روبيك .

روبيك : العالم أجمع لا يعرف شيئا .. ولا يفهم شيئا .

مايا : ومع ذلك فانهم يستطيعون أن يخمنوا أن فيها شيئا ما .

روبيك : أجل .. شيئا لم يكن فيها قط .. شيئا لم يراود أفكارى مطلقا .. شيئا يستطيعون أن ينتشروا به .. (مزجرا) ولا جدوى على الاطلاق من أن يسعى الانسان باحثا عن « نوم » و « ديك » و « هارتى » .. أو عن « العالم أجمع » ..

ثم يصل روبيك الى أن يتكلم عن حقيقة رائعته كما أصبح يراها في الحقيقة الآن بكل ما وراها - وليذكرنا بتلك الصورة القديسة والتي تتردد قبلا في أشعاره عن الحيوانات المغللة المشدودة الى الأرض ..

روبيك : ثمة شيء غامض .. شيء مستتر وراء هذه اللوحات جميعا .. شيء خفي لا يستطيع أخذ أن يراه .. أنا وحدي الذي أستطيع أن أراه وهذا أمر يسلينى بما يعجز عنه الوصف فانا أقدم لهم ظاهريا تماثيل شديدة الشبه بهم كما يسمونها حتى انهم جميعا يقفون أمامها مشدوهين فاغرى الأفواه من الدهشة ... ولكنهم فى قرارة نفوسهم كلهم محترمون .. مزهوون بوجوههم التى تشبه وجوه الخيل ... لهم خياشيم الحنجر الملجمة ، وجماجم الكلاب المنحلة الدنيئة ذات الأذان المتهدلة وزلاليم الخنازير الدهنية والجباء الوحشية للخراف ذات القرون .. وهذه التماثيل الفنية ذات الوجهين هى التى يطلب الى العظماء أن أصنعها - ويبدلون لي فيها أموالا وفيرة - تكاد تعادل ثقلها ذهبيا ...

ويمكن أن نربط هذا برحلته مع الخلق بالفعل وأعماله السابقة ودون تعسف .. تلك التماثيل شديدة الشبه بهم والتي يبذلون له العطاء في صنعها والتي يرى في أعماقها وجوه حيوانات - يمكن أن تعنى مرادفا للمسرح المتواطىء مع الواقع والذي دغمه خلال رحلته ونال مكائده به ككاتب مجدد ومصلح اجتماعي .

وفي هذا العمل الأخير ، عندما نبعث نحن الموتى ، كان الانعكاس المباشر لازمته أكثر وضوحا . والتأكيد العدمي للرؤيا يتأكد في التجسيد بتلك الحلقة المفلقة من المعاناة وبانتفاء الحركة والجدل . الرؤيا تبدأ من الاخفاق وتنتهي عنده ، فهي محددة سلفا . في نهاية (جون جابريل بوركمان) تقف الأختان أمام جثة بوركمان وتقول احدهما : رجل ميت وخيالان .. هذا ما فعلته البرودة بنا .. ونحن نواجه منذ البداية بالرجل الميت والخيالين كما نواجههما في نهاية المسرحية ونواجهه من البداية بالبرودة تطل علينا من كل شيء في العمل ونحس بالحصار الكامل مطبقا على الجميع دون منفذ لأي خلاص ، نحسه أيضا من اللحظة الأولى ، والندم العقيم ، والتعلق بكل ما يبدو لنا أكيدا غير ذي جدوى ، كل ما هنالك أننا مضينا مع المسرحية في حركة دائرية لتتكشف لنا رؤيا مسبقة ، ولسنا بازاء تلك الحركة الجدلية كما تتبعناها في (آل آتريوس) و (هاملت) .. ذلك أن التناقض هنا ساكن ما بين الانسان والعالم .

وقد يمكن أن نحدد الأمر الآن بأن المشكلة لم تكن محاولة تحقيق التراجيديا وانما هي أنها مرفوضة أصلا ، تبعا لرفض الفاعلية الانسانية وعزلها عن جدلها مع العالم ونحن في الحقيقة بازاء دلالة ذات أهمية بالغة مع تلك النتيجة التي وصل اليها ابنن ذلك أن التجربة التراجيدية اذ تمثل حركة الوعي الانساني في العالم - باعتبار الوعي الانساني امكانية ثورية ألقيت في قلب هذا العالم - باعتبار التجربة التراجيدية كما أوضحنا من البداية تجسيديا كاملا لهذه الحقيقة ، فهي تتخطى مشكلة يضعنا العقل بازائها من خارج التجربة الحية كما أشرنا في المقدمة . وهي أن العالم خال من المعنى أصلا وبالتالي تستحيل القيم ، وبالتالي تغدو الإرادة الانسانية عبثا ، وقضية الحرية أكلوبة - وذلك ما تحاول الفلسفة أن تخفيه وتجده له حلا وهو ما يعود بنا الى الحديث عن اخفاقها وما يعنيه الفن هنا ، كما عرضنا في مقدمتنا عن الفن وتجربة الوجود . فالحياة خالية من المعنى أصلا وبشكل نفى بازاء العقل كما نقول - مثلما تبدو رحلة أوديب من بدايتها الحقيقية بعد تكشف الرؤيا لنا .. كأننا منبوذا عاجزا وحده في العراء .. ومن هذا المنطلق تبدأ رحلة أوديب الحقيقية والمستمرة بالفعل كما يبدو لنا هو بعد اخفاقه الأول .. وكذلك تبدأ التجربة الانسانية في جوهرها بمعطياتها الثلاث - القيم والحرية والمعنى -

تبدأ من العدم .. ويبرز حينها الوجه الأسطوري لتجربة الإنسان حيث يتخطى العدم بالجدل المفتوح أبداً ... ويوم ينغلق هذا الجدل يسقط ثانية في مواجهة المازق .. العدم واللامعنى . وعلى هذا يترتب ذلك كله .

إن الوعي وكما تجسد التجربة التراجيدية يتخطى ذلك ، فالتراجيديا تطرح أمامنا الجدل في حركة الوجود الإنساني - الجدل المفتوح أبداً حيث تتجسد معطيات الحرية والقيم والمعنى ، وتطرح بشكل جدلي في قلب الوجود الإنساني ، ويتبدى البعد المصري معها في حركتها نحو متعال مجهول .. إزاء ذلك لا تحاصرنا حقيقة العدم واللامعنى وإنما تحلها بالفعل - بالموقف التراجيدي المحتوم تأكيداً على هذا الجدل المفتوح . وعلى هذا فعند تنحية البعد التراجيدي من تجربة الوجود ، أى الجدل بما يحمله من بعد مصري حيوى ، إنما يسلبنا القدرة على مواجهة أحباط العقل ونسقط في أسار العدمية ونسقط معنا القيم والحرية والمعنى . فالفناء التراجيدي الذى يعكس الفناء الفاعلية الإنسانية الحرة - ما هو إلا رجوع بنا فى مواجهة هذا العراء .. اللامعنى .

ولقد كانت بالفعل تلك الخلفية العدمية فى رؤيا إبسن الأخيرة خلفية أساسية لكل محاولات الرؤيا التى تبعتها .. فكما سيتأكد أحاطت هذه الخلفية العدمية بكل المحاولات التى استطاعت تحقيق رؤيا مكتملة .

فكما أخفقت محاولة إبسن فى إقامة رؤيا تراجيدية تبعاً لهذا التحدى من قبل النفس الحضارى والتاريخى فى وجه الإنسان والتجربة التراجيدية فإن الأزمة تمتد ومع تأصل جذورها تأتى محاولات أكثر مباشرة لتجسيد رؤيا حقيقية .. ولكنها رؤيا بلا بعد تراجيدى ، لأنها فى هذا الإطار العدمى الذى انتهى إليه إبسن .

ونلاحظ مبدئياً أن مواضع الخلق التى انتهى إليها إبسن خرجت من حلبة المسرح - ولولا ربطه ورؤياه بمواضع العرض كالديكور وتأثير الطبيعة ورسم الحركة الكاملة - وقطع الأكسسوار لما كان لها أثر على المسرح إطلاقاً ، فما امتد من محاولته إلى المسرح هو ما ارتبط فيه بمواضع سكريب الشكلية وما ارتبط بالمستوى النفسى والمستوى الاجتماعى المحددين للإنسان فى الواقع .. ونلاحظ بالفعل أن إبسن بتطويره لتكنيك سكريب وربطه بمسرحه الاجتماعى والنفسى خلق للمسرح الحديث مواضعه المثلثة للواقع أو المتواطئة معه ، وهو فى الوقت نفسه قد قطع على نفسه خط الرجعة حين حقق محاولته الأخيرة التى طاشت بعيداً عن هذه المواضع وكان لابد للمسرح أن يلفظها فى الوقت نفسه الذى كان عقبه بانتاجه القديم ذاك فى وجه محاولات تجسيد رؤيا تبعتها .

وكما أن محاولته الأولى خلقت للمسرح الحديث مواضيعه وكان لها امتداد عريض يسهل تتبعه فإن محاولاته الأخيرة كان لها أيضا امتداد في الاتجاه الآخر وفي محاولات قليلة وامتدادها أساسا يستند الى هذا التأكيد العسفي ولكن الاختلاف يأتي من ناحية مواضيع الخلق ، اذ أن ذلك اتخذ شكلا مختلفا حيث ابتغت هذه المحاولات أن تدخل الى المسرح . . .

ولكن مع ملاحظة أن جوهر الخلق اعتمد على نفس الافتراض الواضح في بناء إبسن . . . أي ليست الحركة الجدلية بكل المقومات ، وإنما الحركة الدائرية . . . تعني تلك الحركة التي تمضي في تكثيف رؤيا ساكنة . وهما عماد هذه المحاولات بوضوح كما سنرى .

ونشير الى هذه المحاولات المؤكدة للأزمة ، متابعين الإشارة الى باقي أبعاد الموقف امتدادا لإبسن في اتجاهين - وفي إطار حلقة واحدة مغلقة .

———— الفصل السادس ————

« الحلقة المغلقة »

امتداد الرؤيا اللاتراجيدية - الرؤيا الملهاة

(تشيكوف - سترندبرج - بيكيت)

الامتداد الواقع للرؤيا « اللاتراجيدية » يتمثل فى ثلاث محاولات أساسية قام بها كل من (تشيكوف) و (سترندبرج) و (بيكيت) . ومحاولة تشيكوف تبدأ من هذا المنطلق فى الخلق الفنى كما أشرنا ، نعى الحركة الدائرية المكثفة . وتحقيق ذلك يتم بدءا من الغناء الحديث والموضوع بالمفهوم التقليدى ، حيث يبدو العمل بلا حدث وبلا موضوع محدد وليس هناك سوى تراكم ، تراكم دائرى أو تراكم فى اتصال دائرى يُمضى بنا نحو بناء وجدانى حاد هو الرؤيا .

وسترنديج يتخذ أسلوبا يشبه أسلوب الخلق فى الموسيقى الكلاسيكية فهو يحدد منذ البداية مادة الرؤيا الأساسية - والرؤيا هنا كما أشرنا محددة سلفا - ناسجا حولها وبنفس الحركة الدائرية ترديدا وجدانيا يزداد كثافة أو بمعنى آخر يتخذ من البدايات مادة يتم تشكيلها خلال العمل بكامله وهو تشكيل يتجه نحو الامتلاء الكامل بإبعاد الرؤيا . ثم تاتى محاولة بيكيت لتنتقل أيضا من نفس التراضى ابسن للرؤيا اللاتراجيدية ، وليحقق بينائه الذى توصل اليه التقاء خطيرا بأزمة المسرح تبعا لفارق هام بينه وبين محاولات كل من تشيكوف وسترنديج . ونلاحظ أن هناك محاولات أخرى لدى غيرهم ولكنها امتداد لنفس المحاولة مثلما أن بيكيت امتداد لتشيكوف وسترنديج ومثلما أنهم جميعا امتداد للرؤيا اللاتراجيدية لدى ابسن مع اعتبار أن الفارق بينهم يلقى ضوئا على الأزمة .

تشيكوف يقوم بمحاولة تجسيد رؤياه بدءا من العقبة التى دعمها ابسن . نعى ذلك التواطؤ الذى تمثله الواقعية وما يعتد منها فى إطار ما حدده ابسن عن المستوى النفسى والاجتماعى فى المسرح الواقع ، لتصفية المذهب الرومانسى جاءت على يد هبل بنظرياته التى سماعت ابسن على تدعيم الاتجاه . ثم نجد فى روبينا محاولة سبقت ابسن وشاركت أيضا فى تدعيم هذا الاتجاه - تلبية لنفس حركة الواقع - وهى محاولة (ستروفسكى - وتورجتييف) التى أكلت أمام ابسن ارتباط هذا

الاتجاه بالواقع واحتضان المسرح له . اذن وعلى نحو يشبه تلك الصفة بين شيكسبير والمسرح الشعبي تمت صفة مشابهة بين تشيكوف ومواضع الواقعية ليصل الى تجربته الخاصة في الوقت نفسه الذي تبدو فيه صلته الواضحة بهذه المواضع .

ان تشيكوف يتناول الواقع ، بل انه يتناول بوضوح حركة التاريخ في احدي منعطفاتها الحادة . . وهو من جهة أخرى يتناول مواضع الحياة اليومية . وهما قطبان في مقومات الاحباط المحيطة بالمجتمع . فبالنسبة لحركة التاريخ يتمثل ذلك في ولوجه الى عالم تلك الطبقة المنهارة والتي يجسد بحس عميق تصدعا روحيا هائلا من خلالها تصدعا محيقا بجوهر الكيان الانساني - متخطيا التصدع الموضوعي الاجتماعي الذي يمثلته انهيار تلك الطبقة البورجوازية على انقاضها او لنقل انه يحيل من هذا الأساس الموضوعي الى رؤياه الأشمل .

وبالطبع في ذلك ما يفرى بالقول انه يصور واقعا منهارا لطبقة ما وذلك لانه يجسد رؤياه من خلال احباط الواقع ومقوماته فعلا كما يمكن ان نقول عن طبيعة الاحالة الممكنة بين الاحباط الموضوعي لطبقة وصلة ذلك بالاحباط الحقيقي للانسان فهو اذ يتناول حركة التاريخ تبدو لنا متصلة بشكل ما باحباط عام يحيط بالانسان امام حركة تفوق مطلبه الأصلي . وهي في النهاية الرؤيا الساكنة التي لا تحدثنا عن واقع ينهار وآخر تلوح بشآئره فذلك انما يخل ضمن موضوعات المسرح الاجتماعي النفسي ومهمته . . اننا مع تشيكوف امام رؤيا تعرض لنا اختناق الفاعلية، والتحديات الحقة التي عليها ان تتحرك بنا ولكنها تستحيل مع تواطؤ تحقيق بها - تستحيل الى نغمة اخفاق كثيفة لا يخفى التفاؤل الحزين الاستسلام العدمي وراها

وفي هذا الاطار اذ يتناول المواضع في الحياة اليومية دونما حدث فحين امام مجموعة تداعيات من المواقف والسلوك والكلمات تتراكم تراكما والريا . ونحن ازاء ضرورة غريبة هي ان تقرأ وترى كل مسرحياته بشكل حتمي . اننا ازاء ترديد متكرر لشخصيات ومواقف وأفعال وكلمات في مسرحياته ككل وتلك اللغة ذات الايقاع القذ المستعصى على التحديد والتي تحسهم في النخول بنا مع باقي المقومات الى ذلك الضباب الذي ينسج الرؤيا ويخلصها في الوقت نفسه من مخاطر الأصداء الاجتماعية والمستوى النفسي لعذابات شخصياته وهو ما تمضي خلاله نحو الانطباع الشامل لتلك الرؤيا الاسيانية التي لا يزيد بها التفاؤل الساخر الخادع الحزين الا شحوبا . . رؤياه تنتهي كما نؤكد الى الحواء وبدرجة من الانفعال الصادق النقي دون أدنى ضجيج او طنطنة ولا جدال في ان هذا الرجل أكثر من أي فنان نعرفه .

تبدو عملية الخلق لديه صدى مباشرا حارا لمعاناته الخالصة وما يؤكد ذلك في البداية هو ذلك الشكل الغريب الذي حققه ثم ذلك الصدى الروحي المتراكم الذي يتركه وهو في النهاية صدى يفيض بالأسى والسكون والتعرض لأعماله هو مسألة لم تجد بعد من يتصدى لها دون أن تشبه محاولته تلك كما يقول أحد النقاد : تمزيق فقرة موسيقية في صلب النصوص الموسيقية التي كتبها بتهوفن .. ولذلك فقد كان الأقرب الى الصديق دائما بالنسبة لتشيكوف حتى الآن هو النقد الانطباعي لكن ذلك لا يحول دون ان نشير الى أن تلك الافتراضات الأساسية عن الرؤيا اللاتراجيدية متحققة في محاولته . فهي محاولة تفترض أساسا أن الرؤيا ساكنة ويبدأ إيقاع وملامح الرؤيا الكلية في الظهور منذ البداية والمعاناة ساكنة مفترضة سلفا ، وعندما يكون السؤال أشد جوهرية من الاجابة حيث هو عماد الفاعلية الانسانية في لحظتها .. فهو هنا لا قيمة له بازاء الاجابة المستحيلة - والأسئلة كثيرة للغاية في مسرحيات تشيكوف - السؤال متوقف .. ويغدو عبثا أمام العدم المحيق بالارادة ..

بشكل عام فمأساة أبطاله ليس مردها الى مواجهة في أعماق وجودهم تجد مجرى مفتوحا أو جدلا مع العالم وانما مردها الى حركة خارجية معاكسة تهزأ بهم .. الحياة المعاصرة بكل بشائر العداء ، وحركة التاريخ، وروسيا الجديدة ونفى الارادة والحرية في مدخل أيام مربية كحدس عام . وثمة دلالات اتخذت صورة مباشرة رغم ارتباطها الاكيد بالتنسيج الرقيق لرؤياه وذلك حديثه عن الطبيعة التي تقهر والغابات التي تزول .. ثم العلاقات التي تذبل وتشهد ثم العذاب العقيم بين الفرد والآخرين ثم الاحساس بالنفى ، النفى داخل الذات ، النفى داخل الريف الروسى ، النفى داخل روسيا ، النفى داخل العالم .. ترديد يتخذ شكلا مباشرا ولكنه يصيب في البناء الرحب المتراكم ، ويذوب في نغمة والواحد المتماسك في وهافة والذي يؤدي بنا الى احساس حقيقى بما يضمه عصرنا من عداء للانسان .. وبالعراء ..

ولكن سترندبرج يخوض الأزمة في أوجها وهو لذلك ولطبعته الخاصة يحاصر في ذاتيته . وكان بذلك متناولا للأزمة من جانبها المواجه لتشيكوف . فتشيكوف تناول رؤياه من خلال حركة الواقع .. والآخر حسد رؤياه من خلال الأزمة المزدوجة للتمرد الفردى ازاء هذا الواقع . وتناول سترندبرج يحتمل شيئا من التفصيل يلقي أضواء هامة . فالامر بالنسبة لسترندبرج هو تخسب رؤيا من خلال أزمة التمرد الفردى كما أشرنا اليها في المقدمة ، التآزم الفردى المزدوج الذى يعيش الاستغراق ويتمرد عليه في الوقت نفسه فالنظر الى وضعه الخاص من البداية - وكما يرد عنه في بحث « لاريك بنتلى » يبدو معه كيف أن رؤياه لابد أن تكون تجسيدا لهذا التآزم الفردى المزدوج الذى نشير اليه « لقد شب سترندبرج

فى بيت متدين ، ولكنه ثار كغيره من أبناء عصره على الورع العائلى المعتاد تحت تأثير تعاليم دافيد استراوس وأرنست رينان ، وانضم الى جماعة الآخرين بمذهب الوضعية الذى أسسه أوجست كونت الفيلسوف الفرنسى الريدى المادى . . . وتقلب سترندبرج بعد ذلك فى أحضان شتى النزعات الفكرية التى شاعت فى تلك الفترة من الزمن ان لم يكن قد تقلب فيها جميعا ، ضمن حزب الشباب الحر المتطرف الى التحرر السياسى ، الى عبادة البطولة الى نزعة فاشستية تحتقر العامة من الناس الى نزعة ملحة للاشتغال بالبحوث العلمية البحتة ، الى الجنون الى نزعة أدبية كاثوليكية على مذهب هوسمان وأخيرا الى نزعة من النزعات المتسامية المركبة التى تجمع بين العالم وبين الباحث عن أسرار الغيب تحت لواء «سويدنبورج» .

لقد عاش سترندبرج فى ظل سائر وجوه التصالحية الحديثة وسائر وجوه الانهزامية الحديثة سواء كانت سياسية أو معارضة للسياسة وسواء كانت دينية أو غير دينية ، وكان لاكتشاف المؤرخ الفيلسوف المادى الانجليزى « بىكل » بمثابة اكتشاف كارل ماركس على يد جيل متأخر عنه ، وكان اكتشافه لسويدنبورج بمثابة اكتشاف « كيركيجارد » على يد جيل متأخر عنه أيضا . وكما هو واضح بالطبع فليس ذلك له صلة بما يمكن أن نسميه تطورا ما ، بل نحن بازاء تأكيد لتناقض ناشب فى أعماق هذا الفنان ، وهو التناقض بين التمرد على الواقع وفى الوقت نفسه الاستغراق فيه والتواطؤ معه بشكل حتمى ، وذلك ما يجمع لديه بين شبيهه كيركيجارد وشبيهه لماركس كل فى أقصى تطرفه ، وما يجمع بين كل تلك النزعات المتناقضة .

وعلى ذلك فإن مجموعة انتاجه الضخم يتكشف جانبا منها عن تواطؤ مع الواقع الحضارى بكل مقوماته المعادية - ومن أبرز جوانب التواطؤ لديه مؤازرته للنزعة الفاشية بشكل عنيف - وجانب آخر من أعماله يكشف عن التمرد وأزمة القيم المطروحة كلية من الموقف حيث نحن لديه بالجزع الواضح فى تلمسها مع غضب الضياع والاحساس بالالتباس الشديد فى كل ما يجرى حول الفرد . وهو اذ يعيش هذا التأزم المزدوج على نحو يبدو فيه نموذجا واضحا له فإنه ينتهى مع تمزقه الى الحقيقة المؤكدة عن عقم هذا التأزم ، وسقوط جانبي التواطؤ والتمرد فى حركة الواقع المحتوم ، ولذا يصل الى نفس الرؤيا العدمية فى أعمال معينة ليست بالكثيرة ، ويتركز ذلك فى المرحلة التى يعرفونها بمسرحيات الأحلام ففى هذا التجسيد لرؤيا محددة من البداية متكاملة غير تراجمية وفيها يحقق البناء على نحو ما أشرنا مادة الرؤيا محددة من البداية ويتم تشكيلها خلال العمل بكامله فى حركة دائرية تحقق حالة من الامتلاء بأبعاد الرؤيا كاملة .

ومسرحية (سوناتا والأشباح) هي أبرز مثال في مجموعة مسرحية الأحلام . ان مادة المسرحية الأولية هي حالة من الخيانة المتبادلة بين مجموعة أزواج وينسج الحلم الذي ابتدعه وكما يصف هو حيث الشخصيات تنقسم وتتكاثر وتختفى وتتجمد وتبهت وتتضح معالمها ولكن شعورا واحدا يسيطر عليها جميعا شعور الحالم ، وفي هذا اللاوجود لأسرار ، أو متناقضات أو قوانين أو نوازع الضمير كما أنه لا يوجد هنا اداة أو اعفاء ، بهذا النسيج تتسع حالة الخيانة المتبادلة باضطراب وتصل في اتساعها وتعقدتها الى درجة كابوس مطبق تتحلل معه كل القيم وتسقط الحياة في وهدة كاملة من اللا أخلاق والوحشية وافتقاد الهدف والجدوى على الإطلاق .

فالخيانة المتبادلة بين الجميع تتخذ في النهاية صورة جرم عام يشترك فيه الجميع ومن خلال أسلوب الحلم هذا تنتفى كما يقول هو التناقضات والقوانين ونوازع الضمير والادانة والاعفاء ، مؤكدا بهذا النسيج على السقوط الكامل ، وانتفاء الحركة . والاجماع في الجرم على هذا النحو هو حالة تجمد ، وحالة تواطؤ على الغاء المتناقضات والضمير والادانة . ان الأمر باختصار هو نفس التأكيد العدمي .

وثمة صورة رئيسية في هذه المسرحية وتكرر دائما في مسرحيات الرؤيا لديه وفي غيرها . . صورة الدائن والمدين ، وطبيعة العلاقة بينهما . ان هذه العلاقة تقوم على غير أساس . . على وهم . . وهي تؤدي الى اشتراك كليهما في الاثم والتسليم بذلك تقول احدي الشخصيات في (سوناتا الأشباح) لهومل الشخصية الرئيسية : « أنت قتلت القنصل ، خنقته بالمديون ، وهأنت الآن ماض في سرقة التلميذ بايهاك اياه أن لك ديناً على أبيه الذي لم يقترض منك مليما في حياته ، وكما توضح المسرحية كان ذلك باعثا للاندفاع في اثم مشترك من كليهما وهومل هذا بدوره يكون الطرف المدين في علاقة أخرى حيث تبدو أمامنا حلقة مغلقة مثلما أن التهم التي يوجهها كل منهم للآخر يتكشف لنا أنهم اقترفوها جميعا .

وقد يرى البعض أن هذه العلاقة صدى للوضع الطبقي ، وذلك قد يكون صحيحا ولكن بطريقة جزئية يحتويها مضمون أشمل ، مضمون يواجه حركة الضرورة التي تمثل حركة التاريخ الاجتماعي كلها وجها لها . فهذه العلاقة كما يصورها بين الخلم في منزل هومل والأسرة بالذات تؤكد أنه تخطى هذا المعنى الجزئي ليؤكد العلاقة المتبادلة بين الظالم والمظلوم ، والاشتراك في اثم واحد هو السقوط في اسار حالة مطبقة ترادف الاستغراق واذن فحين يعنى ذلك شيئا بالنسبة للواقع الطبقي فهو لا يصور العلاقة الجائرة فيه بل ما توحى به تلك العلاقة من سقوط الطرفين في وهدة لا انسانية هي معركة الضرورة نفسها ، وتلك هي الرؤيا العدمية.

حين تحيط لموقف التاريخي . ان الطاهية تصرخ في أهل المنزل « انكم تستنزفون حيويتنا ونحن نعاملكم بالمثل » واحدى سيدات المنزل تقول عن الطاهية « انها تحتسى القهوة وتجد لنا بالتفل ، تأخذ اللب وتترك لنا القشور .. ان بينها وبين أسرة هومل من الوحوش الآدمية صلة قرابة ونسب وثيقة .. انها تأكلنا » وذلك فى النهاية مرتبط باستعداد عام لدى الجميع لكل ما هو غير انسانى ونعنى بذلك انتقاء جرمهم المشترك ، الذى يطرحه مطلبنا فى الحرية والقيم .. وذلك هو جرمهم المشترك ، وخلال هذا النسيج المؤدى الى عالم ساقط ، نلتقى بكافة المتناقضات التى عاشها سترندبرج وعاش معها الأزمة المزدوجة للفرد حيال الاستغراق الرامن نلتقى بها وقد اصطدم بعضها البعض من الخارج فى عملية تصفية تنتهى الى نفى الادانة والاعفاء لحيوان فى الشرك لكن لا صلة له بنفى الادانة والاعفاء الملتحمين فى عملية الوجود لدى (أورست) مثلا ، الفارق هنا هو الفارق بين السلب والايجاب .

وأما محاولاته الأخيرة فى غير مسرحيات الأحلام فنجد فيها محاولة تؤكد دلالة هامة - بدأت ملامحها لدى إبسن فى رؤاه العدمية وهى ان الرؤيا أصبحت فى متناول الملهاة - أى باعتبارها رؤيا لاتراجيدية ، عدمية .

والواقع ان هذه الحقيقة الهامة امتدت من إبسن الى تشيكوف وتاكت لدى سترندبرج لتصل بعد ذلك فى جلاء كامل الى بيكيت ، ثم يونيسكو وغيره ، لنجد أمامنا الرؤيا الملهاة .. الرؤيا العدمية فى هذه الحالة .

فمسرحيته (هناك جرائم وجرائم) ملهاة تجسد رؤيا عدمية حيث أصبح التناقض الموجب - الجدلى - تناقضا سالباً مجرد مفارقة .

والمسرحية رغم اطارها الواقعى تتخذ نفس بناء سترندبرج فى مسرحيات الأحلام ، فهى تتخذ مادة أساسية تشكلها خلال العمل بكامله وتحقق كثافة تضطرد لرؤيا ما خلالها . والمادة الأساسية هى شك من جانب رجل وامرأة فى أنهما تسببا فى موت طفل ويتخذ هذا الشك حالة اتساع وتعقد تصل بنا فى النهاية الى رؤيا سترندبرج . فالرجل هجر زوجته من أجل هذه المرأة ولكن طفله من زوجته يبدو عقبة ، وفى لحظة يتمنى كلاهما - الرجل والمرأة - أن يموت الطفل . ويموت الطفل فعلا ، ويريان فى تمنيهما نوعا من المشاركة فى موته وتمضى المسرحية بأزمة الشك هذه حيث تتعقد وتتشعب الأزمة ليتكشف خلال ذلك أزمة الفرد الذى يخلق ضميرا من واقع معلق متحلل حيث يتم ذلك على نحو كيشوتى - وهذا فى الحقيقة يبدو مرادفا لمحاولة إبسن نفسه فى طرح المفهوم

الترابجيدى ، بخلق تجاوز خلال الواقع الاجتماعى ومناخ النفس المخلق فهو على نحو ما أيضا محاولة كيشوتية ، وهو ما يميز التمرد الفردى عموما - المهم أن مصدر المفارقة والملمهة لا يتأتى أساسا من هنا فاستمرار كليهما فى هذا الوهم وتعلقهما بأمل أن يصلا الى حقيقة أن الطفل مات قبل لحظة تمنييهما تلك لموته ، باستمرارهما وتعلقهما ذلك يقرران الانتحار معا أو الانصراف الى دنيا الزهد ولكن اذ يرمعان يأتى الى الرجل - والرجل كاتب مسرحى ناشئ - يأتيه من يخبره أن عملا له قد شق طريقه الى المسرح وتنجحت مسرحيته ، وتمثل مع اقبال الناس ، وعند ذلك يعتذر لراعى الكنيسة الذى كان يزعم الاعتراف له وطلب الدخول به الى عالم الزهد - يعتذر للراعى عن لقاء اليوم الى لقاء آخر .. وينطلق . ويتأكد لنا بذلك ما تكشف لنا قبلا فى عبث وزيف معاناته وموقفه وحيث يبدو الاخفاق والخواء الأخلاقى معطية سابقة فى نسيج الوضع وليس من باعث للفرد على الانتحار أو الانسحاب أيا كان الا فى حالة رفض الوضع الانسانى له من الخارج على المستوى الاجتماعى .

وسترنديبرج يضىء لنا بتلك المفارقة الأخيرة الازدواج فى كل ما سبق نعى وضع حقيقة حريته وحقيقة القيم بين قوسين ، خارج ارتباطه المعقد بالواقع الذى تختفى معه ملامح أو أى قيمة وينصهر الأفراد جميعا فى أتونه المسيطر ، وحيث أصبح الجرم الذى نسبته الى نفسه لفظا مبهما فى ذاته وداخلا ملحمة أشد غموضا وهى الواقع الذى يمكن أن يكون مجموعة من الجرائم ، ولكن دون معنى لذلك ودون تحديد لموقف الفرد من ذلك .

وثمة عبارة هامة لنفس مؤرخ الدراما (كاهلر) يتحدث فيها عن سترنديبرج وتبدو مرتبطة بشكل مباشر بما يواجهنا به من مفهوم الملمهة فى هذه المسرحية وغيرها . لقد أذاب المشاكل الأخلاقية فى الوحل الراكد المتعفن لحياة مفروضة قسرا حتى تعذر تحديد الجرم وحتى فقتت العلاقات الفردية والخصائص قيمتها الفردية وتشعبت فى مسائل مختلفة وسط ضباب التدهور والانحطاط النفسى العام المخيم الى البشرية .

ومع هذا الوضع تجل بدلا من التناقض الجدلى مجرد المفارقة :

وأذا كان أبسن ثم تشيكوف قد فتحا الطريق للملمهة نحو الرؤية على نحو خافت فقد طرح سترنديبرج هذه الحقيقة بوضوح أكثر كما تشير وأتى بيكيت فى محاسولته ليدعم بشكل قاطع ارتباط الملمهة بالرؤيا العدمية .

ومحاولة بيكيت اذ تاتى امتدادا لمحاولتهما فى الرؤيا اللاترابجيدية فهى تاتى باختلاف هام .

إن محاولة بيكيت لتفجّل ضمن حركة تمرد تبعت الحربين ، وكانت تمرداً مبهماً أزاء الاستغراق في مقومات الضرورة ولذا اتخذ التمرد بكل أشكاله في الفن والأدب صورة انقلاط من المواضعات الموضوعية كمحاولة لارتداد ذاتي أزاء إحساس الضياع ، وأمام سيطرة القوى الخارجية وحركة الواقع - هذا الإحساس الذي لا يأتي بجديد ، ولكنه يبرز كحقيقة مع وطأة الاحباط الذي تؤكد الحربان بكل ملبساتهما ونحن نجد أنه حتى التصوير الذي ارتبط أكثر من غيره بعناصر العالم الموضوعية ، نجده يشترك في نفس التمرد بتلك التيارات الجديدة المتعددة التي ظهرت تباعاً . خلال هذا توفر لبكيت أن يحقق رؤيا تفلت من عناصر الاستغراق كما يمثلها الواقع التاريخي والفردى ولكن دون أن تفلت رؤياه هذه من طبيعة الموقف ، وإنما تؤكد - تؤكد الأزمة - فالموقف التاريخي الملح . وذلك الالتحام العضوي لازمة الفرد بحركة الواقع المعاصر التحاماً لا مفر منه . أحاطت كلها بمحاولة (تشيكوف) ثم بمحاولة (سترندبرج) كما أحاطت سابقاً (بابسن) ، ولكن بيكيت هنا وفي غمرة التمرد يتوفر له تحقيق شكل مرادف للأسطورة في مهمتها القديمة - أن تخلص الرؤية من ربة الموضوعية والارتباط بكل من الفكر والواقع في شكلهما المباشر ، ونحن في النهاية أمام نفس رؤيا (تشيكوف) و (سترندبرج) . توقف الحركة وحصار فاعلية الإنسان ولكن بشكل مباشر دون الالتحام بما أدى إلى ذلك سواء الموقف التاريخي أو صورة التأزم الفردى . وعلى أية حال فالمحاولة على هذا النحو تحيط بها مخاطر ، قبض النظر عن الدفعة الأولى التي تلقاها تشيكوف وهي انتفاء الحدث ، فهناك أصداً لما تميزت به الطبيعة من حدة وأصداً من المسرحية الصوفية الأيرلندية وآثار من مسرح اليوم وشعره ، ثم نجد أنه تبعاً للافتراض الأساسي للرؤيا تبدو محاولة بيكيت مهددة بالوقوع في هوة الرمزية التقليدية من جهة والتجريد واستقلال الفكر من جهة أخرى ، كل هذا يهدد قيام الرؤيا مكتملة في الإطار الذي سعى إليه بيكيت ولكنه استطاع أن يتخطى ذلك وحقق شكلاً خاصاً للرؤيا فهو لم يقع في الرمزية بمفهومها الشائع أو البلاغي ، وتتابع التداعي لا يعطى فرصة لاستقلال الرمز ثم تلك المستويات التي تحيل الرؤيا نجدها تقطع خط الرجعة على أي رمز جزئي . ونفس الشيء بالنسبة للتجريد خاصة في وجود أشخاص حقيقيين بأثسين بؤساً حقيقياً معانين معاناة حقيقة رغم الإطار المرسومين داخله .

والفكر بشكل أكيد في خدمة تجسيد المعاناة الساكنة في إطار نفس التراكم الدائري ، ومن خلال حشد من الكلمات والأفعال وما تعطيه من انطباعات تتحرك كلها بالتراكم لتزيد كثافة الرؤيا .

وإذ نقول ان الافتراض الأساسي لتحقيق رؤيا متوفر لدى بيكيت وهو خضوع كافة المقومات لايقاع الرؤيا فثمة جانب على درجة بالغة من الأهمية حققه بيكيت وهو دخول الأداء ومقومات العرض المسرحي كعامل جوهري تماما في تجسيد الرؤيا فالأداء في مسرحيات بيكيت قد جعل له ثقل الكلمات ، وبناء الرؤيا يعتمد اعتمادا كاملا على الأداء ومقومات العرض .

وتلك نقطة تمثل حسما واقترابا لبيكيت من التكامل المحكم في التجربة الدينية الجمعية ومن تجربة التراجيديا اليونانية ، وتواجه بحسم بالنسبة للموقف تأرجح المحاولة بين النص والعرض وسقوطها جميعا وذلك حين ندرك السيطرة البعيدة التي أصبحت للأداء وعناصر العرض على المسرحية حيث أصبحت مقومات العرض ذات استقلال خاص دون التقائها بمطلب أساسي للمسرحية وتلك نقطة اعتبرها البعض أساس مشكلة المسرح الحديث وقاموا ازماءا بمحاولة فاشلة ليؤكدوا أن المشكلة ترتد أصلا الى حلقة مفقودة في المسرح الحديث بين النص والمسرح كعرض، وسترنديبرج وكذلك تشيكوف لا تجسد رؤاهما التجسيد الاكيد على المسرح لخضوعهما لنفس الضغط من المواضع الشكلية في العرض والمستمدة من فكرة المسرح الواقعي بعكس ما نجده لدى بيكيت نتيجة لحسمه على هذا النحو في تلك المشكلة التي تتضح خطورتها في المحاولات الأخرى التي سنتعرض لها - لقد دخل بيكيت بمقومات العرض في منطقته بشكل مسيطر تماما يجعلها في صلب النص المكتوب وتوفر ذلك يرجع للفرار الكامل الذي أتيح له من وطأة الواقع على المسرح الحديث .

وان جوهر الرؤيا اللاتراجيدية يتضح تماما لدى بيكيت رغم طرحه في محاولات كل من ايسن وتشيكوف وسترنديبرج - فكما أن الجدل هو جوهر الرؤيا التراجيدية فتوقف الجدل هو جوهر الرؤيا اللاتراجيدية .

فالتناقض موجود ومؤكد بشكل مباشر تماما ولكنه كحالة من الشقاق المجد بين الانسان والعالم فليس هناك حركة ، كل المتناقضات ساكنة ، تؤكد نوعا من الاستحالة تؤدي بالتالي الى ادراك واسع للخواء - فبداية من اختلاف الشخصيات .. استراجون ، وفلاديمير .. هام وكلوف - اختلافا أكيدا فكل منهما بعد ذلك في مكانه ولا يلتقي خلافا في التحام جدلي ، تتولد معه بالتالي حركة نحو شيء ما ثم الأفعال بوضعها الخاص لدى بيكيت متناقضة بوضوح شديد ودون أن تلتقي وعلى نحو يؤكد خلوها من أي فاعلية ، والكلمات في نفس الاطار ، تؤدي الى انطباعات متناقضة بنفس الوضوح دون أن يلتحم هذا التناقض - كلها معزولة في داخلها ومع تراكم هذه التناقضات المقلقة تستقر رؤيا يكمن فيها استحالة واضحة وضوحا فيه مقتلها جميعا ، وحيث يكون الأكثر وضوحا من التناقض هو

جموده وعزله مثل ذلك الانتظار في (انتظار يعودو) . . الانتظار المطلق
للأشياء ، انتظار لا يبدو خلقه شيء ولا أمامه ، ساكن يحيط به خواء وعجز
إنساني كامل ، ولا يختلف هذا الانتظار عن رؤيا الفناء الكامل في
لعبة النهاية .

تلك المحاولات الثلاث لكل من تشيكوف وسترنديبرج وبيكيت تمثل
امتدادا لرؤيا إبسن اللاتراجيدية ، وامتدادا للأزمة وتأكيدها لأصالتها .

وفي الوقت نفسه نجد الامتداد الآخر لاختراق إبسن نعني محاولات
الاجتماعية والنفسية وتطويره معها لتكنيك الحكمة الفرنسية نجدها قد
اتخذت ما ندعوه بالمرح الواقعي ، وهو ما يمثل الخلفية الأساسية كما
تلي ذلك . حيث جرت محاولات مضادة له ، ولم تحقق شيئا . وبذلك فان
إبسن بهذين الامتدادين هو بؤرة الموقف . ان المسرح الواقعي يمثل
استجابة لحركة الواقع ومن الناحية الفنية المواضع الممكنة للمسرح في
مثل هذا الواقع . ويلاحظ أن الطبيعة كما دعمها زولا ليست سوى وجه
آخر للواقعية يؤكد من ناحية أخرى ربط الإنسان بفجلة الضرورة ،
(الواقعية هي الربط بالضرورة على المستوى الاجتماعي والطبيعة ربط
على المستوى الميكانيكي عامة في ارتباط أساسي بتيارات على النفس وفكرتها
عن التكيف . .)

ومحاولة إبسن كما تبدو في الأشباح والنبطة البرية بوجه خاص
أحاطت بالضرورة بكافة المستويات وأزمة الفرد معها والتفرقة بينهما
ليست بذات بالبال بالنسبة للدلالة الحقيقية لهما معا .

وأما المحاولات التي قامت عند ذلك فقامت في وجه الواقعية وتبدو
تشتتات مخطئة للموقف وتأكيدها للأزمة مثلما يبدو المسرح الواقعي تأكيدها
له . . أنها تبدو في مجملها تاريخيا بين الامتداد المزدوج لإبسن . وقيامها
تبعاً للاحساس بافتقاد أي تجربة داخلية في المسرح واحساس بما ينطوي
عليه المسرح الواقعي من تناقض ضد الإنسان في أزمته وليس ذلك بإرادة
تحقيق رؤيا ، أو بامتداد وضوح حقيقي عموماً وهي من ناحية أخرى يمكن
اعتبارها امتداداً لحركة رد الفعل التي بدأت منذ مواجهة النقي المباشر
من الدلالات العلمية للإنسان . . وكما عثر على حتى نشبع ذلك فتحن إلى
تخرج من الدائرة التي رسمها اختراق إبسن . أنها جميعاً تحاول العودة
بالمسرح إلى التجربة الداخلية بشكل عام وبغض النظر عن فهم وإصنع
لغنى التكامل في إطار معنى الفن عموماً أو التراجيديا بوجه خاص .
ولكنها مخاضة تماماً . .

محاولات معاصرة

قبل أن تتم تصفية المحاولة الرومانسية في المسرح ، وينبأ على يد هيبيل وضوح مطلب الواقع الذي شارك إسن رغما عنه في تدعيمه - تأتي محاولة في مواجهة فشل الحركة الرومانسية - فشلها في خلق تجربة حقيقية في المسرح - تلك المحاولة الموسيقية لفاجنر . ويقول أوتو لودفيج - الذي ساعد هيبيل في محاولته - الفارق الرئيس بين شكسبير وشلر هو أنه ، في شكسبير التطور الداخلي أهم شيء وأما العنصر التراجيدي الخارجي أي الحركة أو الحدث ، فيكون نتيجة لازمة تنبعث من التطور الداخلي واطهارا رمزيا لها ، وأما عند شلر فيكون الأمر هو العكس ، وإزاء مثل هذه الهجمات يأتي فاجنر ليقول أنه بالدراما الموسيقية سوف يتحقق للمسرح « التآلف الأسمى الموحد الذي لا يتجزأ » وأن مرد الإخفاق في الرومانسية والتجسيد الشكلي هو عجز الشعر بذاته . ولكن فاجنر ينتهي في حقيقة الأمر إلى حيث يمكن أن يوجه إليه أوتو لودفيج نفس كلماته السابقة ولكن بالمفهوم الحقيقي للإخفاق في حالته ، وهو ما يمكن أن يوجهه لكافة المحاولات التي ادعت قدرتها على إعادة الوحدة الداخلية للمسرح والتي أعصوا ، بانتقادها ودعم ذلك مع سيطرة الواقعية .

وإذاً يأتي نيتشه مؤيدا ضمنيته في « مولد التراجيديا من روح الموسيقى » فتحل نجم في النهاية لهاجته بجوما شديدا . فاجنر موسيقيا فن نظير الرسامين ، ويطلبون شعاعا في نظر الموسيقيين . ويختبر فنانا بوجه عام في نظر الممثلين ، وإذا كان فاجنر يعني أن يصل مع هذه الفنون إلى جوهر واحدة ، فنيته يرى أنه أفقها جميعا حيثما يتجهر أنه في الحقيقة يستند إلى ما أشرفنا إليه سابقا من ارتباط الكيفيات المختلفة للفن بجوهر واحد ولكن بمفهوم خاص به . فهو يقول إن الجان يتهون فن تخلق في طياتها من واقع الحقائق تخلق من كائنات جميل أشباح شكسبير فلو توصل الموسيقى إلى السيطرة على عالم الضوئ وكل عالم الضوء معاً استطاع أن يجعل من العالمين وحدة كاملة غير منقوصة . وذلك يرى أنه بمحاولته تلك يمد في الحقيقة السيطرة ويحقق بيهوون وشكسبير معنيا وهي تلك الوحدة الحقيقية التي يرى ضرورة توفرها للمسرح .

ولكن ما الذى حققه ازاء الواقع بالفعل ؟ •

لم يحقق ذلك • انه قد يكون حقق أعمالا ضخمة كما يشرح ذلك بإفاضة لنا اريك بنتلى وغيره بالإضافة الى نيتشه ، ولكن أعماله الضخمة تلك لا تمثل هذه الوحدة بل تمثل شيئا آخر هو فترته ونفس الوحدة الشكلية التى كانت للرومانسية •

ان ما حققه هو استعمال تكنيك سكريب الخارجى والمحكم كما كان يستعمله ابسن فى أوليات حياته الفنية ، يستعمله فاجنر فى معالجة أساطير جرمانية ساحرة وفى جو أكثر سحرا تقدم فيه الصيغ الموسيقية الجديدة بدورها الجبار مع الشكل الدرامى الذى أضفاه فاجنر عليها ، يدخل الى جانبها عوامل أخرى باهرة بما فى ذلك قاعة العرض المظلمة والتجويف الغائر من أرض القاعة للأوركسترا المخفية تماما عن الأنظار والأمر كما نرى ينطوى على شيء من الشعوذة ، وهو فى النهاية يمثل صيغة ملحمية تخضع فكرته القومية ، وذلك يعنى تأكيد قول نيتشه السابق عن محاولته ، حيث لا يتحقق عالم ووحدة داخلية بذلك المزج بين عدة كفاءات للفن ، ولا يتأكد الجوهر الذى تجتمع حوله هذه الفنون وذلك يحيل الى مشكلة الفنون فى ارتباطها بالازمة رغم عدم توضيحنا ذلك • ان ما يفعله فاجنر يتخذ نفس الدور الخارجى الذى يقوم به الفن مع ممارسة الطقوس المسيحية ، دور خارجى يخفى افتقار الارتباط الداخلى ولا يجسد لحركته إيقاعا داخليا •

وفكرته فى القومية فى حد ذاتها ملحمية ، وامتدادها هو النزعة العنصرية التى تمثل صدى من أقوى أصداة التواطؤ مع المناخ الحضارى المعادى للإنسان - وذلك فى إطار ما أدته الرومانسية برمتها فى ألمانيا من تمهيد وتدعيم لما تبلور فى الواقع الألمانى - واذ تدخل الكهرباء الى المسرح تصبح فكرة فاجنر عن عالمه المسرحى أكثر اغراء لأحاسيس مشابهة ، وانطلاقا من أمل مشابه لآمل فاجنر •• وانطلاقا من مسرحيات الحلم لسترنديج تقوم المحاولة التعبيرية كما تمثلها المدرسة الألمانية ومحاولة « برج الحمام القديم » فى فرنسا ، وذلك لتجسيد العالم الداخلى للفرد اعتمادا على مقومات العرض من موسيقى وإضاءة وديكور حيث تتخذ نفس الحرية التى توخاها فاجنر فى شكل الأسطورة المبهرج وحرية الأداء والنص بشكل أساسى الى جانب سترندبرج فى مسرحيات الحلم ، دون منهجه الذى استطاع تحقيق رؤيا ساكنة • وعلى هذا فنسيج الحلم دون منهجه جاء على نحو ما تناولوه قطعا للصلة بين الفرد وأصل أزمته ، نعى أنها كانت كشفا عن الداخل فى صورته المضطربة والتى لا يتقل لنا مغزى اضطرابها الا صلتها بحركة الواقع وسطوته ، ولولا الاعتماد الشديد على

الإخراج ومقومات العرض والتي ظهر معها ودعيتها مخرجون مبدعون مثل « أدولف آيبا » و « رينهارت » لما كان لهذا المذهب مجرد هذا الامتداد القصير ، وكما يسقط فاجتر يفنه في فكرة ملحمية يسقط هذا الاتجاه في الاضطراب الداخلي للتأزم الفردي في حالة فصله عن حركة الواقع فضلا تاما ، وبذا يفقد دلالة تماما ، وبالتالي عدم تحقق رؤيا مكتملة تستمد ايقاعها الاكيد من جدل حقيقي .

ومع التطرف في الأداء ووسائل العرض كافة واتخاذها تضحكها هائلا في المسرح مع الاخفاق في خلق شيء حقيقي ومع الاحساس بامتداد تأثيرها الذي جاء من أمثال هذه المحاولات لفاجتر والتعبيريين ، ثم مخرجين أمثال آيبا وادوارد كريج ممن يدعون الى سيادته عناصر العرض بمثل أو على نحو أكثر من الكلمة - تقوم ازاء ذلك في وجه المسرح الواقعي أيضا محاولة تشخيص خاطيء ، تلك هي المحاولة التي قامت في ايرلندا بزعامة « بينتس » وآخرين وهي تقول بأن ثمة أزمة يعاني منها المسرح المعاصر . . وهي طغيان آلية المسرح ومقومات العرض على جوهر العمل واستقلالها ، ومن جهة أخرى ما تؤدي الى اللغة في المسرح الواقعي من افساح الفرصة لذلك وكان في الاعتبار بالتأكيد أن الاحساس بهذا مرده الى النظر للمسرح كتجربة داخلية متكاملة .

ولقد افترضوا أن التخلص من هذه السيطرة لمقومات العرض والتخلص من لغة المسرح الواقعي ، وافساح المجال للكلمة والشعر في سيادة على باقي المقومات يعنى العودة بالمسرح الى تجربة متكاملة (١) - ولكنهم اذ يحققون بالفعل السيادة للكلمة والشعر فهم يحققون نوعا آخر من السيطرة لقد جعلوا الشعر يحمل العبء الانفعالي والفكري للمسرحية ولكن ذلك بتعدد طاغ على باقي المقومات ، بحيث جاء الامر حالة من الاستقلال تفصله عن التفاعل مع باقي المقومات ولا تحقق وحدة ما ، وهذا بالدرجة الاولى بالنسبة للنص حيث لا توازن حتى بمقياس الوحدة الخارجية لمقوماته .

واذ نجد أن ثمة نزوعا صوفيا وراء هذه المحاولة في مجموعها- ندرك أننا أمام محاولة هروبية بالنسبة للوضع الانساني برمته . واليوت في هذه المحاولة نراه يتقهقر ثانيا للشعر الغنائي حيث أحس بأن الاتجاه للمسرح بعد مرحلة غنائية غامضة هو التجاء لم يحقق الهدف منه ، وهو تجسيد أقرب الى الواقع لرؤاه ، باعتبار أنه يمكن أن يوفر بشعره لمواضع المسرح ، فاعلية تخدم معتقداته ورؤاه ، والمتعلق بضرورة لها أساسا بعلاقته بالتجربة الشعرية أصلا . نقول انه يتقهقر بعدما يحس أن تناول المسألة فيه خطأ ما .

والمحاولة السابقة لتلك والتي يمثلها مترلنك ، اتخذت من الرمز والشعر محاولة لتجاوز حصار المسرح الواقعي وكان يهدف بذلك كما يقول الى التوصل الى جوهر الحياة عن طريق الالقاء ، ولكنها محاولة تبدو كمحاولة الاعتماد على مقومات العرض المسرحي وحدها لخلق تكامل حقيقي ، وهذا يرتبط تماما باخفاق المحاولة السابقة - والذي يجب ان نلاحظه بوضوح في اخفاق مثل هذه المحاولة مائل امامنا بحدة في بداية رحلة ايسن ، حيث نجد أيضا هذا الجانب ، اخفاق ايسن المباشر في مواجهة انفصال صادر عن أزمة الشعرية وحرية الشاعر ويبدو أيضا ان المسرحيات الرمزية ومسرحيات الافكار كما ندعوها تقرر مصيرها خلال رحلة ايسن - وبدأت حقيقة وضعها من الأزمة يمثل ما بدا من احتمال الالتباس في فهم الأزمة ما بين المسرح كأدب والمسرح كعرض مسرحي ... ذلك منذ أزمة ايسن مع المسرح ومواضعه وتدعيمه غير المقصود لها ثم لفظ محاولته الأخيرة تبعاً لما حققه هذا التدعيم السابق للمسرح الواقعي ، ثم ما بدت عليه محاولة سترندبرج حيث تهددها نفس المواضع التي لفظت رؤى ايسن الأخيرة ، ثم الخسب الأخير والامكان الوحيد لمشكلة المواضع كما توصل اليها بيكيت ، وهو قيامها في قلب العمل المسرحي وليس تركها للافتراض الذي طرحه الواقع على المسرح .. وحين تكون رؤيا فهي الرؤيا العدمية ، التكامل الوحيد الممكن في هذا الموقف الساكن .

والتعارض بين المحاولات المواجهة لتيار الواقعية والطبيعة النعارض بينها وبين العرض المسرحي بمقوماته ، يبدو صدى واضحا للتمزق الذي تعانيه محاولات الوعي المخففة خلال الخضم ، وكلها في النهاية ارتباطات جزئية وتخضع لمد وجزر شديدين ، وطوق الانتقاد هو في الارتباط بالواقع كما يمثل المسرح كمثل للواقع وهذا الموقف قد يؤدي الى مكاسب فنية ، ولكنها ليست ذات قيمة حقيقية للمشكلة ، بل تصب في التواظف الانساني مع الواقع فمحاولة كمحاولة أخرى حين يلجأ للأسطورة ويستعني من خلال هذا الشكل في إطار واقعي الى تحقيق سياق موحد للتجربة كما يقول ، حيث يتحدث مثلا عن مسرحية « أنتيجونا » بقوله « ليس شكل المسرحية مسألة اختيار أسلوبية مجرد ، ولكنه وثوق بما هو أت حتما ، نوع من السياق ذي الفعالية الرفقة لتجربة الاختيار الخاصة ، والتي يجسدها الحدث ، فحدة الشكل هي نفسها حدة انفعالات استجوب الخ » حين نسمع هذا نعتقد أننا قريبون من جوهر الخلق كما نحدد ولكن ما يحققه هو أن تكون التجربة صورة متسقة فعلا ولكن للواقع ، ونجد أننا أمام تعاطف سلبي مع الواقع والتقاء أو اقرار بنسبته الساكن المحيط ، انه يردد من خلال حركة الواقع عن اخفاقنا الكامل وعن حماقة أي محاولة للوقوف في وجه حركة الأمور في العالم والتصاقنا الشديد بالأرض ، ويؤكد أن عالمنا هو عالم الدفاع عن النفس وليس أكثر من

ذلك • فهو يحقق نوعا من الكشف ولكن دون أن يتجاوز به نسيج الواقع •
وتبعاً لهذا التأكيد المباشر يستمد هذا السياق الموحد من المستوى النفسى
والاجتماعى للفرد ويصب فيه على مستوى محاولة الغالبية فى هذا المجال،
تعنى الذين يوهموننا أنهم يعرفون لنا الواقع والعصر ويفترضون أنها تعرية
ثورية ، ولكنها تعرية متواطئة •

والحقيقة أن مثل هذه المحاولات لا يمكن أن تتوفر لها أصالة خاصة
بها الا فى حالة أن تقف وراءها المفارقة الأساسية فى أزمة الفرد - تمرده
على الواقع وانغماسه فيه - فمع وجود هذه المفارقة لا يكون هذا التأكيد
المباشر الخاضع بل الدلالة التى تصبح رؤيا لاتراجيدية اذا ما توافر لها
التكامل ، واذن فنحن ننتهى أيضا عند ابسن حتى بيكيت •

ان الأمر يبدو مجرد تنويعات على الفشل وتنويعات على التواطؤ وقد
نجد أعمالا تحمل نوعا من الرفض ، ولكنه رفض يفتقد فى النهاية معنى
ثوريا حقيقيا ، اذ يتحتم على الرفض فى النهاية أن يكون مجرد تأكيد
للاحباط • فثمة محاولات فردية تعتمد على تلقائية مباشرة فى الانفعال
بالموقف كالمحاولة العظيمة لبراندللو ومحاولة أونيل وميلر ووليامز فى
المسرح الأمريكى وبعض التجارب المميزة للكتاب الآخرين ومحاولات شابة
ظهرت أخيرا فى أكثر من مكان ، هذه الأعمال تحمل كثافة وجدانية
ملحوظة وانفعالا شديدا بما يحيط بالإنسان ولكنها لا تستطيع فى النهاية
أن تقيم جدلا ولا تستطيع بالتالى أن تجسد امكانية تجاوز الموقف الراهن،
ان صدقها الوحيد يأتى فى حالة تجسيدها للاحباط وهى فى هذه الحالات
الصادقة والناجحة لدى الناس لا تصبح تراجيديا وانما مجرد امتداد لنفس
الرؤيا العدمية ، ولكن ليست كروى لها تكاملها كما حققها ابسن ثم
تشيكوف وبسترندبرج وبيكيت ، أما حين تحاول هذه الأعمال أن تخلق
تجاوزا للإنسان فى قالب الموقف الاجتماعى والتاريخى فهى تتعدى حدود
الصدق ولا تجد تجاوبا على أقل تقدير •

ويلاحظ أن هذه الأعمال ذات القدرة على الانفعال الحقيقى تستمد
جانبا كبيرا من قدرتها مما قدمته الوجودية الفرنسية فى المسرح بشكل
خاص والمحاولات الفرنسية الحية بشكل عام ، والنظر الى محاولات المدرسة
الوجودية فى المسرح والتأثرة فنيا بشكل أساسى بالكتاب المحدثين
والمعاصرين فى المسرح الفرنسى ، النظر إليها يؤكد نفس الأمر •

فهى لم تؤد الى اقامة تجاوز للموقف وجدل بالمعنى التراجيدى ،
ان صدقها أيضا لا يتحقق الا فى حالة تجسيد الاحباط •

فيالنظر الى « العادلون » لكأى ، « والأفواه اللامجدية » لسيمون دى بوفوار ، حيث يتناولان تقريرا موضوعا واحدا وعلى نحو واحد نجد افتراضيهما للتجاوز واقامة جدل بين الانسان والعالم من خلال الموقف التاريخى دون أن يتحقق ذلك . انها تكاد تكون فى اطار نفس محور الكترا (سوفكليس) وهاملت (شكسبير) . . . العدالة كمحور يطرح حوله المطلب الأساسى . . . الحرية والقيم والمعنى ، ولكن لا يتيسر طرحها هنا من خلال الانسان فى لقائه الحر بالعالم ، انما تطرح خلال التناقض المجدد - الموقف التاريخى بحتميته والموقف العاجز للانسان ، لتظل فى النهاية الخلفية العيشية . ان الاختلاف يأتى فى نوع من القبول لهذه الحتمية دون التحام جدلى بها نعى العجز أمام الوجه الصلب للضرورة على كل المستويات فى دنيانا .

ان ما يمنع (كالييف) بطل « العادلون » من قتل الدوق لا يقوم على دافع أساسى فى قلب الموقف وانما يبدو أقرب الى الدافع الرومانسى الذى يطل على الضرورة دونما تأثير . فكالييف لا يملك أن يثير القضية كما يثيرها هاملت مثلا - فى ارتباط جوهرى يضع ازاءه وجوده كاملا ، ولهذا فان كالييف فى النهاية يولى ظهره للقضية كلها ويموت مسندا رأسه الى الجدار العدمى ، بعدما قبل الموقف حتى آخره وكأنه ليس من هذا العالم تماما .

و (الأفواه اللامجدية) تحفل نفس التأكيد ، اذ أنها أيضا تصور نفى الانسان مع مطلبه تحت وطأة الموقف التاريخى بجبروته ، وما يحدث هو أنها تطرح علينا تناقضا بين تزوع الأنسان والموقف التاريخى المقل تناقضا يبدو كوجهتى نظر تعرضان فى مواجهة بعضهما البعض وليس كتناقض ملتحم .

واذ نشير الى (الشيطان والرحمن) لسارتر باعتبارها أيضا تفترض التجاوز بالجدل فنحن نلتقى بنفس الاستحالة ، ان مفهوم الاختيار لدى سارتر يمكن أن يعتبره محورا للجدل المفتوح بين الانسان والعالم . وهو فى الحقيقة افتراض مرفوض من الجدل التاريخى - وحين نتحرى الصدق خلال المسرحية ، فلن نجده بالمعنى الحقيقى ويتأكد رفضه ازاء النفيين التاريخى والحضارى .

ان « جويتز » فى رحلته لتحقيق اختبار معين انما يسقط فى الزيف ليعود ثانية الى العدم الأصيل فجسب ، ولا يحقق الاختيار بالتالى ما يفترضه من جدل يتخطى هذا العدم . وان اخفاق جويتز فى تحقيق تلاحم مثير مع العالم يأتى بتأثير من سيطرة حركة الواقع - حالة الواقع الاجتماعى وانتمائه الطبقي واحساسه به منذ البداية ازاء ما يدور بحيث يبدو أنه

يلعب دورا مضحكا يكشف عن اخفاق الفرد لا أكثر في تحقيق مفهوم
لحريةته أمام حتمياته خارجه . ويلاحظ بالفعل أن سارتر كان قد بدأ
يضع اعتبارا حقيقيا لوطأة الواقع الاجتماعي ويحتمل كما يرى بعض النقاد
أنه كان يعكس واقع فرنسا الاجتماعي في هذه الفترة .

نعود لنؤكد أن المدرسة الفرنسية عموما بما فيها سارتر وكامي ثم
أنوى وكوكتو وغيرهم ممن خلقوا تيارا حيا نابضا في المسرح المعاصر لن
يحققوا صدقا الا في حالة تجسيد الاحباط وحينها فقط نحس نبذة صدق
جلية وعالية ونحس بتجاوبنا مع صدقتهم . وهم في هذه الحالة ليسوا
الا امتدادا لابسن في مرحلته الأخيرة - الرؤيا الساكنة .

وربما مما يزيد احساسنا بانغلاق الموقف بالنسبة لتأكيد الاحباط
أن المحاولة الوحيدة والممكنة لخلق رؤيا وتكامل حقيقيين وأقصى امتداد
لرؤيا ابسن اللاتراجيدية - ونعني بذلك محاولة بيكيت - تواجه اخفاقا
محتوما يزيد من احكام الحلقة . ذلك أن (في انتظار جودو) هي التجسيد
الكامل لكل ما قامت عليه محاولة بيكيت ، وما تلى ذلك من أعمال بدأ
واضحا أنها تؤكد الامتداد لتلك المحاولة - وليس أمام بيكيت سوى حالة
من التكرار وعليه أن يتوقف أو يدع خلق رؤيا متكاملة ويلجأ لخلق
آخر . . . ويلاحظ أن يونيسكو حاول أن يتجاوز هذه الحقيقة ، وذلك يعنى
تخليه عن محاولة رؤيا ، وهو قد بدأ يتجه بالفعل الى المستوى الاجتماعي
ويحاصر فيه ويتيح أحاسيس وتأويلات متعددة في إطاره . وهذه الحقيقة
عن الرؤيا اللاتراجيدية واضحة لدى ابسن ، فمسيراته الثلاث الأخيرة
تكاد تكون مسرحية واحدة متكررة .

(٣)

بريخت - الفاعلية الوحيدة المغلقة

هنا وفي أقصى الموقف لا نجد أى حالة وحيدة ممكنة ، يمكن معها
أن تتحقق للمسرح الأوروبي فاعلية حقة أمام حصار الواقع والتي هي في
الوقت نفسه تأكيد لانغلاق الموقف كله ، وتأكيد امتداد مختلف وتلك
المحاولة الوحيدة نجد بذورها أيضا لدى ابسن ، فمثل ذلك فيما اقترب
منه في مرحلته التي كتب فيها (أعمدة المجتمع) و (بيت الدمية) ،
فخلال اخفاقه في هذين العملين بالذات في أن يقيم جدلا حرا وتجاوزا
من معطيات الموقف الاجتماعي ، اقترب بنا من حقيقة أن الفاعلية الوحيدة
الممكنة هي الارتباط بحركة المجتمع والتاريخ ، وان كان محتما بالنسبة
لابسن أن يتناسى ذلك ويقفز في الهواء اثر مطلبه التراجيدي .

اننا هنا نشير الى المحاولة التي قامت لتسقف شلل المسرح الأوروبي وليس جوهر الازمة ولتكشف ما يعنيه وقوف الاشتراكية بجانب الانسان وتناقضها في الوقت نفسه على نحو يبدو محورا لمرحلة كاملة من أجل بداية انسانية جديدة نعى بذلك محاولة بريخت التي تمثل الامكانية الوحيدة لفاعلية حقيقية ، وهي في نهاية الامر امكانية مغلقة .

إن بريخت ميدنيا هو ثوري بالمعنى الذي تعنيه الاشتراكية ازاء التاريخ الاجتماعي كله فهو موقف يمثل تمردا في وجه الضرورة وموقف لا بد منه مثل التحول الاشتراكي نفسه . ولكن ذلك يتم بمقومات الضرورة ومقومات الاستغراق وفي اطار جدلي مغلق تماما مثلما تمضي حركة التاريخ نحو الاشتراكية لشيئبب الضرورة ولكن بنفس نسيج النفي والعداء الكامنين في الموقف الجاضر بدءا من الجدل المغلق كما تبرزه الماركسية - وكما أشرنا - ولذا فمحاولة بريخت نى وصف الانسان وفي الوقت نفسه يلوح معها التناقض الذي تحمله الاشتراكية بتواطؤها مع النفي .

إن بريخت ينطلق بناء على حقيقة يدركها في هذا الاطار فكما أشرنا إن المسرح خلال التاريخ صورة لجدل الانسان مع العالم بالسلب كالمسرح الزوماني والمسرح الديني للعصور الوسطى أو بالايجاب كالمسرح اليوناني والمسرح الشكسبيرى في عصر النهضة . . فان المسرح الحديث والمعاصر صورة للسلب على نحو ما تتبعنا ، وبريخت يحسن بهذه الحقيقة على نحو نحاض ويتنخب باحسانه هذا على المسرح كله دون اعتبار لحركته في شمولها . ومن هنا يبدو عداؤه أصلا مع التراجيديا وبشكل ضرورى كما سيتضح ، حيث انه حصر نفسه في الدور التاريخى وبشكل صارم .

فعلى أساس أن المسرح لا يحقق فاعلية ما بالنسبة للانسان - وهو احساس صحيح نعى المسرح الحديث أو المعاصر أو مسرح البورجوازية كما يحدد - على أساس هذا فقد وضع هدفا أمام عينيه وهو خلق مسرح له فاعلية بالنسبة لمشكلة الانسان والذي هي في نظره كماركسى كشف حركة التاريخ ودفع الانسان في اتجاهها المؤدى الى الاشتراكية . والبداية لديه اذن هي التقاء بالحركة الحتمية للتاريخ ، دون أن يتخطى حدود التزامه هذا ، اذ أن هذا بالنسبة لمحاولته ولخدمة تغير محدد هو أمر لازم تماما ، وهو بذلك مرتبط بالحركة الاشتراكية فيما تعنيه من تغير من خلال مقومات النفي نفسها . . واذن فالمحتم على هذه الثورية في النهاية أن تكون مغلقة ، وبالتالى تمثل حالة تواطؤ من سيطرة الضرورة وتأكيد النفي .

وبهذا الارتباط ينسحب بريخت بنظريته في المسرح على الوجود الانساني ككل مثلما تنسحب الماركسية برؤيتها الاجتماعية على تجربة الوجود الانساني كلها - متخذنا بذلك موقفا مطلوبا من هذا الجانب ولكنه مغلق ، حيث يجعل من الانسان بعدا في العملية التاريخية . وعلى هذا فما يهمله هو ابراز هذه العلاقة التاريخية بين الانسان والواقع ، وبالتحديد قضيته كما يرى هو أن يضع الانسان في مسرحه في الظروف التي تحيط به وتحدد فاعليته وتحمل عناصر تغييره وتغيير مجتمعه ، وذلك رغم جدواه للتغيير الاجتماعي المحتوم ، ولكن ذلك في النهاية تأكيد للواقع ضمن سلسلة سيطرة الضرورة في وجه الفاعلية الانسانية بمطلبها الأولى . وبذا يصبح بالتالي تعبيرا في ذاته عن المفاهيم السكونية . ان موقف بريخت رغم ما يمثله من فاعلية وما يعكسه عن الاشتراكية باعتبارها اللطمة الهائلة المواجهة الى الضرورة في سيطرتها على الانسان . فهو يدع التناقض الذي تحمله هذه المرحلة .

وحين ندع هذا الأساس الى عالم الخلق لديه يبدأ التناقض المشار اليه في الاتضاح أكثر . . .

ان بريخت ثار على المسرح البورجوازي وعلى عجزه أن يقدم عونا للانسان في محنته مع الواقع والضرورة . ولكن نظريته في الخلق المسرحي وبالشكل الذي توصل اليه لما يجب أن يكون عليه المسرح ، يكشف عن تناقض الفن أساسا مع هذا الدور ، ويشير ذلك بالتالي الى امتداد محتوم لابد منه ليتحقق هذا التناقض الآخر الذي تطرحه المرحلة الاشتراكية ليعود ملتقيا بالمفهوم التراجيدي . . هذا المفهوم تلفظه نظرية بريخت أساسا .

ان شكل المسرح فيما سبق على نحو ما يحدد يؤدي الى امتصاص فاعلية للمتفرج بعملية فسيل يتم بعدها التصالح بينه وبين واقعه بحيث تنوب قدرته على ادراك التغيير الممثل في التوتر الذي يمتص ليعود ضائعا وبلا نتيجة يحدد منهجه في تحقيق مهمة المسرح ، عن طريق تحطيم التماثل بين المتفرج والشخصية وذلك كمنهج عكسي لمسرح البورجوازية - والذي يرادف لديه كل ما سبقه من مسرح - يحق ذلك بفكرته في التعبير والتي تعتمد على أنه اذا ما بدا العالم غريبا أيقظنا في المتفرج الرغبة في تغييره في معطيات واضحة وذلك يعني أنه يسعى الى مقومات ذهنية يصمد بها في وضوح أمام عمليته التاريخية التي يعرضها - دون أن يكون لهذا شأن بما نسميه تجربة الوعي الكاملة في الفن عموما ، أو مجرد الفاعلية الحققة للعنصر الوجداني ، سواء هذا بالنسبة للانسان في عمله المسرحي أو الانسان المشاهد ، فهو يستبدل ما يراه تعسفا عاطفيا من جانب المسرح الفردي والبورجوازي بتعسف عقلي محدد لا يخضع

للجدل المفتوح بالمعنى الحقيقي وإنما يخضع لجدل مغلق تحكمه معركة الضرورة رغم أنه يمثل انعكاسا لما تعمله هذه المعركة من شجب سيطرتها .

وموقف بريخت من المسرح لا يمثل نوعا من الالتباس اذن كالمحاولات السابقة بل يعتبر تأكيدا للنفي ذاته وليس تأكيدا لوجود أزمة بحث فى المسرح ولكن ذلك على نحو مزدوج كما نشير .

والتناقض هنا بين تجربة بريخت والتجربة التراجيدية يبدو حاسما كالمقصود دون كل التجارب الناتجة عن الابس . . التناقض قاطع هنا بازاء جانبين . الفن كتجربة نحو مطلب الانسان فى الحرية والقيم والمعنى ثم بالنسبة للافتراضات الأساسية فى التراجيديا ، وكلاهما يستند الى الجدل المفتوح بعكس الجدل المغلق المحتم عند بريخت الارتباط به تبعا للالتزام الاجتماعى ، ولذا فبالنسبة له كفنان كان لابد عند تحقيق نظريته أن يبدو متناقضا مع نفسه . ويقول الناقد سقايان ان بريخت قاد معركة خاسرة حين أراد أن يمنع المشاركة فى الشعور ولكن ليس هذا بالتحديد موضع تناقضه مع نفسه ازاء جوهر الفن ، انه قاد معركة خاسرة بالنسبة لجوهر الفن فعلا لانه كان فى جانب الفن عند العمل والتجربة بعكس افتراضاته ، فافتراضه قدرة البعد الفكرى المجرى على اقامة جدل حي فعال لدى الارادة يتناسى الجوهر الأساسى للتجربة الفنية عموما ولتجربة المسرح والتراجيدية بالطبع ، حيث يكون البعد الفكرى مظهرا لحركة شاملة وضمن عوامل تحقق بها التجربة فاعليتها - هذا الافتراض يخفق فى تحقيقه عمليا بمعناه النظرى هذا ، وتكشف تجاربه أنه كان أقرب بالتالى الى جوهر الفن . . انه يفترض نوعا من المشاركة فى الشعور يحاول أن يقطعها باستمرار . . ونوعا من التكامل فى عدة عناصر يسعى لتفتيتها أيضا من أجل سيادة البعد الفكرى . . ولكنه رغم ذلك يجد نفسه فى النهاية يشرك مع الفكر فى سيطرته فاعلية وجدائية تصل فى أحيان كثيرة الى نفس المستوى - ولكن دون التهام متكامل بالطبع - ولذا فنحن فى النهاية ننظر لأنسنى نظريته الناتجة عن وعيه الخاص - ننظر اليها من جانبها النظرى ، وفى هذه الحدود فقط ندرك هذا الجسم فى التناقض بين نظريته والجوهر والأسس التراجيدية . .

وهذا التناقض فى الحقيقة يحيل الى طبيعة الامتداد المحتوم لتجربته . . فنظريا وكما تبدو تجربة بيكيت اسقاطا تاما الوعى بالموقف الانسانى الراهن ، فنظرية بريخت تجسده لتأكيد رفض الواقع للجدل المفتوح - الجوهر التراجيدى والثورى لتجربة الانسان - وهو فى النهاية يبدو كزجل يتجرى الصراعة التامة بكل قسوتها لكن يجلى الموقف - وهو بجلاء يتضمن تأكيدا . ان الجدل فى التراجيديا هو

جدل الوعي بمطلبه المفتوح - الحرية والقيم والمعنى - ويستند الى المعاناة وينطوى ضمنه على العلاقة بقوى الضرورة ، أما لدى بريخت فالجدل هو بطل الانسان مع قوى الضرورة من جانب واحد ، حيث يبدو الانسان في هذا الجدل مجرد ماهية محددة ، وبعدا موضوعيا في العملية التاريخية المحتومة . والجدل في التجربة التراجيدية يتم حسب الطلب الحقيقي للانسان أى جدلا مفتوحا لا يرتقى في مطلق ولا يلتزم بالبطل العقلي حيث ان البديل عن ذلك هو النزوع المستمر في قلب التجربة وعكس هذا ، فلدى بريخت نجد الجدل المغلق على مستوى الضرورة فهو محدد سواء بمعنى البطل العقلي في الموقف التاريخي أو في التصور العام للعملية التاريخية التي تشمل الوضع الانساني وتحدده . والأمر الجوهرى في التراجيديا هو الاستناد الى المعاناة والنزوع لتحقيق التجاوز حيال التحديات التي تواجه الانسان بعكس ما نرى أيضا لدى بريخت وهو الاستناد الى قضية مجردة تنبع من التجريد التاريخي .

واذ يبدو من المحتم أن الموقف التاريخي ومرحلته الراهنة تفرض علينا أن نأخذ في الاعتبار محاولة بريخت بجدية كاملة . . فان ذلك يحتم أن تمتد محاولة بريخت على نحو ما . . نحو احتضان هذا التناقض . . أى الوقوف بجانب حركة التاريخ ومعركة الاشتراكية وفي الوقت نفسه الوقوف بجانب الانسان في معركة نفيه التاريخي والحضاري . . ذلك في وقت واحد وبتناقض هذين المطلبين . . وتلك هي المعضلة فعلا . .

(٤)

كيف ومتى يفك الحصار

الى هنا نعود الى عبارة كاهلر « لقد نسج ايسن من اصطراعات ضميم القرن التاسع عشر سحابة وهيبية ما زالت تخيم فوق المشهد » نعود اليها لنذكر مدى صدقها ازاء ما نزعج عن ايسن في صلاته بالتيارات التي تبعتها . . لقد كان بالفعل وعلى نحو ما رأينا بؤرة الأزمة حتى النهاية ، ولقد أكد أزمة التراجيديا المرتبطة بأزمة دريمايا بالعاصرة ولم تخرج كل المحاولات الأوروبية خارج الحلقة التي طرح معها كل ملامح الموقف وكل ملامح الفشل ، وعلى هذا النحو يبدو المسرح الأوروبي تجسيدا لجملة الحصار القائمة ويحمل تأكيداً بأن ثمة ذروة لتراكم الاحباط بهذين الانعكاسين . . الجانب الذي انتهى الى الرؤيا العلمية المؤكدة للاستغراق والنفي والجانب الذي تمثله محاولة بريخت أخيراً وما يعنيه امتداد هذه المحاولة من معضلة . .

كما أكدنا من الواضح أن حركة الضرورة في عصرنا تختلف عن المراحل السابقة وما تمثله مثلا الحركة الرومانية في رفعها لواء الضرورة - وما تمثله من الافلاس توضحه كلمات الامبراطور ماركوس والتي تبدو متطابقة مع كلمات مشابهة لمفكر معاصر هو هـ . ج . ويلز - وقد عرضنا لكليهما . . مثل هذا الافلاس لا يعنى افلاسا مشابها لفترتنا اذ أننا أمام حصيلة لكل الفترات السابقة وتبعاً لما تحمله المرحلة الاشتراكية من تناقض يضع الذات الانسانية أمام أقصى مراحل النفي مع حركة الضرورة في مدنها الأخير . . وكما انتهينا الى محاولة بريخت وما تؤكد من امتداد محتوم لا بد منه لكى يتضمن هذا التناقض - أى احتضان مطلب الانسان الأولى بعد نفيه طويلا خلال التاريخ وذلك فى قلب المطلب التاريخي فى مرحلته الأخيرة التى تؤكد وتنفى الانسان فى آن واحد .

اذ يبدو ذلك واضحا لنا فليس الأمر فى النهاية سهل التصور
إننا قد نحدد المسألة على هذا النحو . . وهو أن الحركة الاشتراكية حين يصل مدنها الى أوروبا معقل الاستغراق فسوف تشجب هذا الاستغراق والخلفية العدمية له كما تمثلها الحلقة المغلقة فى المسرح الأوروبى على نحو ما تتبعنا ، وأيضاً حين تصل التجارب الاشتراكية المغلقة الى تجاوز مرحلتها الحالية ليبرز التناقض المطروح حيث تصبح فى هذه الحالة أمام المرحلة التى نشير اليها . . ولكن ذلك تصور قاصر . .

ان مطلب الانسان الأولى والذي هو ذو طابع ديني ، والذي يؤكد ثورية الوجود والوعي الانسانيين فى العالم أصلاً . . هذا المطلب هو أمر مطروح بشكل أو بآخر فى التراث الغربى ، وبهذه المعانى كلها . . والاحساس بانسحار الذات الانسانية حيال عالم التاريخ مائل بشكل ما فى التراث الغربى ولكن بشكل سلبي .

وبوجه عام فإذا اعتبرنا أن استعادة الجدل المفتوح أساساً للتجربة الانسانية فى مرحلة مقبلة حتماً - اذا اعتبرنا أن ذلك يجد سنداً نظرياً فى التراث الغربى فإن هناك أمرين :

أولهما ان هذا الجانب فى التراث الغربى يحيط به فى احكام احباط العقل ويطارد الاحباط كل المحاولات فى هذا السبيل وذلك من خلال حصار عالم التاريخ ومقومات الحضارة القائمة حيث يبدو معها جبروت العقل فى مجاله الحقيقى الوحيد - الفيزياء والتكنولوجيا بتقدمها المضطرد - وكل المحاولات لتجاوز احباط العقل بالنسبة لمطلب الانسان فى القيم والحزنية والمعنى نجده يرتبط حتماً بالازدواج فى التمرد الفردى كما أشرنا ، وبالتالي تحيط كل هذه المحاولات حالة كيشوتية فكل المحاولات

لاخضاع التجربة الانسانية لمطلب دينى مفتوح - مبهم بالطبع وبعيدا عن المعنى التراجيدى المحدد الذى أفلت من ابسن - كل هذه المحاولات كما تبدو مثلا لدى ديستوفسكى أو كيركيغارد أو غيرهما تتخذ طابعا كيشوتيا، مثلما يحيط هذا الطابع بتلك الملاحظات نفسها .

والجانب الآخر والأهم هو أن التراث الغربى حين يملك سندا لمرحلة من الجدل المفتوح ، فعلى الغرب أولا أن يحتضن الاشتراكية العلمية ليدخل بجدلها المغلق الى مرحلة جدل مفتوح .. وذلك يبدو أمرا بعيد التحقيق فى حدود ما نرى .

ومن جهة أخرى فالتجارب الاشتراكية المغلقة القائمة ، لم تملك بعد - ولفترة طويلة ، التوتر اللازم لتجاوز مرحلتها الراهنة .

.. واذن فالبداية تبدو فى متناول واقع مختلف .. واقع يملك مساحة عريضة جدا من التوتر الذى يضم كافة المتناقضات وبدرجة كافية للمضى نحو هذه المبادرة .

اننا نعنى بذلك كل واقع يشبه واقعنا نحن - واقع العالم الثالث كما يسمونه .. تلك الشعوب التى عانت من الاضطهاد والثبات الداخلى المرتبط به طويلا .. فهى اذ تأخذ من الحركة الاشتراكية منطلقا للتمرد على الواقع الموضوعى فهى تطرح على هذه الحركة بالتحامها العنيف مع عداء العصر كله - تطرح عليها ملامح جديدة تتضمن مطلبيا شموليا ، تطرح ذلك فى معاركها الخاصة والتى يتجسد معها على كافة المستويات التناقض الذى أصبح ماثلا فى كل محاولات الخلاص ..

وان هذا المطلب الشمولى الذى نطرحه على الحركة الاشتراكية يمثل حاليا تناقضا فرعيا مع المطلب التاريخى ، مطلب التحول الاشتراكى والذى يفرض نفسه حاليا باعتباره الحركة الأساسية مثل مطلب التنمية والتقدم التكنولوجى لهذه الشعوب .. ولكن ليمضى هذا المطلب خلال ذلك نحو طرح نفسه كتناقض أساسى وعلى الجميع .

وأمامنا مثل للايحاء بهذه الحقيقة .. هو واقعنا نحن ، حيث يلوح من خلاله بالفعل ما يوحى بهذه المبادرة وان يكن بشكل غير واضح ، وهو ما يعنى بالتالى أن تلوح ملامح المعنى الثورى الأصيل للتجربة الانسانية ، وبالتالى هذا الامتداد الذى يمثل معضلة بالنسبة للمسرح الأوروبى .

الفصل السابع

« نحن وبداية جديدة غامضة »

مصر والسكون

ان علاقة مصر بالطبيعة والتاريخ خلقت منذ البداية ولفترة طويلة موقفا يتسم بالسكون الداخلى والخارجى معا ، وذلك هو نفس ما يحيط بفترة العصور الوسطى .

وقد أشرنا الى أن ما يمثل جانب السكون الداخلى فى العصور الوسطى هو المضمون المسيحى فى صورته السالبة . وما يمثل السكون الخارجى فيها هو الوضع الاجتماعى المجد بكل تناقضاته . . على هذا النحو نجد فى مصر الارتباط بالأرض والدورات الزراعية ، ثم الخضوع للغير ومعاناة الاضطهاد فى سلسلة طويلة من السيطرة الأجنبية التى ساعد عليها أساسا ما يلاحظ من عدم وجود موانع طبيعية فى ظل خصائص مميزة لطبيعة أرضنا مما يسهل السيطرة على البلاد ، كل هذا أدى فى مصر الى أن الوجود الداخلى اتسم بالسكون واللافاعلية ، مثلما اتسم موقفنا الخارجى من التاريخ بالخضوع . . فليس ثمة جدل مع الطبيعة وليس ثمة جدل مع التاريخ ، الخضوع هو الموقف الوحيد منهما فى صورة لا تتغير فى جوهرها .

وكما أكد المضمون المسيحى فى صورته السالبة تجميد الوضع الاجتماعى فى العصور الوسطى فكذلك أكد المضمون الداخلى الساكن الخضوع للطبيعة والغير مثلما دعماه أصلا فى مصر .

والتاريخ اذ يؤكد حقيقة السكون فى حركة الواقع المصرى فكذلك يؤكد كل من الفن والدين حقيقة السكون الداخلى . . فالفن والدين فى مصر القديمة يبدوان اشارة واضحة منذ البداية لهذا المضمون ويمكن من دراسة كل من فنون التصوير والمعمار وباقى مظاهر الحضارة المصرية ، ثم جوهر الديانة المصرية وفكرتهم فى الخلود . . يمكن التوصل الى مضمون ساكن تحيط به المطلقات من كل صوب ، وكل ما يميز عظمة الحضارة المصرية وتاريخها يستند الى افتقاد الجدل .

وللدكتور لويس عوض نظرة هامة ضمنها بحثا فى المسرح المصرى حيث انه يبدأ هذه الدراسة بالتفرقة بين المجتمع الزراعى ومجتمع المدينة ، تفرقة يحظى فيها المجتمع الزراعى بنظرة تلتقى بما نشير اليه عن هذه

السكونية على المستويين الخارجى والداخلى وافتقاد القدرة الجدلية للتفاعل مع العالم . وذلك هو ما ينطبق على المجتمع المصرى فى هذه الفترة باعتباره مجتمعاً زراعياً . ومن هنا نجد أنه يلقى نظرة سليمة على طبيعة كل من الفن والدين فى مصر القديمة والمسرح فى صلتها بهما . . .

فتبعاً لتلك السكونية نجد أنه كانت هناك فى مصر القديمة بذور تراجيدية فى ديانتها استحالَت الى شكل ملحى والملحمية فى الحقيقة هى التناقض مع الجدل التراجيدى المفتوح جوهرياً والدكتور لويس يضع تفرقة هنا بين الدراما والملحمة تؤكد ربطنا له بمفاهيمنا هذه - تفرقة تلتقى فى النهاية مع جوهر الأمر منذ البداية . فهو يرى الدراما فى وجود التناقض الملتحم - الجدلى - بعكس الملحمة التى تمثل تناقضاً من الخارج يحيط به مطلق مسبق بالتالى وبذلك ينتفى التناقض والحركة بمعناهما الجدلى ويسقط بها ذلك فى سكون المطلقات .

ويتضح هذا من خلال أسطورة أوزيريس بصورتها الأصلية ثم صورتها التى شاعت فى الواقع المصرى العام فأوزيريس بطل الأسطورة يكون بطلا تراجيدياً حين يحمل فى داخله بذور الشر والخير معا فى صراع ملتحم ومعقد ، ولكن ذلك يتحول الى ملحمة حين يصبح الصراع صراعاً بين الهين . . اله للشر واله للخير ، حيث ينتهى ذلك بانتصار اله الخير . . وتلك الملحمة هى نفى للجدل بمعناه الكامل وتأكيد لوضع مفاق سكونى، والحقيقة أن الأمر يتضح أكثر اذا ما قارناه بموقف المسيحية فى العصور الوسطى . فالمسيحية رؤياً تراجيدياً كما أشرنا سابقاً وجوهرها التراجيدى هو الصليب مثلما أن أسطورة أوزيريس فى صورتها الأصلية تراجيدياً وجوهرها الاله الممزق . . ولكن الرؤيا المسيحية تستحيل الى سكونية من خلال واقع العصور الوسطى حيث الخضوع على المستوى الاجتماعى ومع نفس مقومات المجتمع الزراعى . فالمضمون التراجيدى فى المسيحية - وهو الصليب - يستحيل الى مضمون ساكن . حيث تحل فكرة الخلاص وتعطى الجوهر الأسمى - الصليب بمعناه الشامل - وذلك هو نفس ما انتهت اليه أسطورة أوزيريس . . حيث تحل فكرة انتصار الاله الخير أوزيريس - اله الخير المطلق - بديلاً عن فكرة الاله الممزق .

ونلاحظ أن المضمون التراجيدى لأسطورة أوزيريس كان متحققاً فى الممارسة المصرية داخل المعبد لفئة الكهنة أما الأسطورة فى ارتباطها بالواقع المصرى فقد اتخذت هذه الملحمة ملتقىة بذلك مع الواقع الاجتماعى التاريخى .

وان نفس ما خال دون قيام مسرح تراجيدى فى العصور الوسطى رغم المضمون المسيحى التراجيدى - هو ما حال دون قيام مسرح تراجيدى

مصرى نتيجة لافتقاد الأساس التراجيدي حيث لا تناقض جدلي أصلا .
انما تناقض ساكن ومجمد . فجدل الانسان مع العالم متوقف تماما
بجانبية الممكنين ، نعى كجدل حر كما تمثله التجربة اليونانية أو
الاسلامية ، أو جدل متراطيء مع الضرورة كما يمثلها الرومان والتجربة
المعاصرة .

وتتبع الأمر فيما تلى الحضارة المصرية القديمة يؤكد نفس الشيء
حيث نفس المقومات ما زالت قائمة ، الخضوع للطبيعة وللتاريخ . فحينما
تجىء المسيحية الى مصر ، تجد التقاء سريعا بها من جانب المصريين وتتخذ
نفس مضمونها وعلاقاتها مع واقع العصور الوسطى بالتقريب فى الواقع
المصرى لوجود التشابه المشار إليه ، ويأبى المصريون ما حاوله الرومان
من فرض فهم خاص للمسيحية .

وحين يأتى الإسلام مع استمرار نفس المقومات ، فإن رؤيته الثورية
فى مواجهة اخفاق التجريبتين الرومانية والمسيحية - رؤيته التى تفترض
مواجهة العالم على المستويين الداخلى والخارجى - لا تلتحم بهذا المعنى مع
الواقع المصرى ، ذلك لانه حتى يتم التفاعل مع الاسلام تكون النكسة قد
لحقت بالمضمون الثورى ولجقت به حركة التاريخ وارتبطت التجربة
الاسلامية بعجلة الضرورة على نحو ما أشرنا ، ومن ثم نجد ارتباط مصر
بالتجربة الاسلامية حين تحقق جاء من جانب انحطاط المفهوم الداخلى
واتخاذ صورة شبيهة بنفس السكونية فى التجربة المسيحية ، يعنى
الارتباط بها من الجانب القدرى ، والميتافيزيقى دون أساس وما يتبعه
من انحراف مفاهيم التجربة الأصلية فى هذا الاتجاه وتحول الجانب الحى
الى مجرد مفاهيم غيبية مما يؤكد نفس الخضوع المستمر .

(٢)

بداية الجدل

اذن فلفترة طويلة استمر الواقع المصرى مرتبطا بالخضوع للطبيعة
وللتاريخ ومرتبطا بالتالى بمضمون داخلى ساكن . ومثلما كان هذا
مشابها لم يميز العصور الوسطى فان حالة الانتقال من العصور الوسطى
الى عصر النهضة تشبه فى مقوماتها حالة الانتقال فى المجتمع المصرى على
المستويين - الواقع الموضوعى والوجود الداخلى مع فارق هام وثورى فى
بجانبنا .

وبداية التحول جاءت أصلا من التحرر من وطأة الطبيعة وتبعثها
محاولة التحرر من الموقف السلبي ازاء التاريخ .

ونعتقد أن البداية يمكن الاحساس بها بوضوح بدءا من الحملة
الفرنسية وما تبعها ، وبخاصة ما يختص بمحاولة خلق مصر الحديثة
فى عهد محمد على ، حيث بدأ الواقع المصرى فى التخلص من سيطرة
الطبيعة نعى ارتباطه المحكم بالزراعية ، وتبدأ فى الظهور فئات جديدة
تشكل فاعلية لم يكن ينطوى عليها الواقع المصرى ، ومن هنا تبدأ المحاولة
الأخرى للتخلص من السلبية ازاء التاريخ ومن الخضوع لسيطرة الغير
وبداية البحث عن الذات فى سلسلة طويلة من الكفاح .

ومع بداية التحرر من سيطرة الطبيعة والبحث عن الذات يبدأ جدل
مصر مع العالم ، ويعنى ذلك كما تكشف قصة عصر النهضة على نحو
ما أشرنا - وذلك ما دعانا سابقا أن نوليها شيئا من التفصيل - ذلك
يعنى ارتباط تغير الوضع الخارجى بالمضمون الداخلى ، فمثلا كان من المحتم
أن يتغير المضمون المسيحى الساكن الذى يدعمه اللاهوت فى العصور
الوسطى مع تغير الواقع وتحرك التناقضات المجددة فى الواقع فى آن
واحد كما رأينا ، فالحضارة العربية حملت الى العصور الوسطى مدخلا
للبديلين فى آن واحد بما نقلته من التراث الانسانى للاغريق وذلك فى
مواجهة اللاهوت محور السكون الداخلى وبما أحدثه عنفوان الحركة
الاسلامية التاريخية ونبرة القوة بها ممثلة لمدى قوى الضرورة فى فترتها -
ما أحدثه ذلك من تحريك للواقع الأوروبى وخلق احساس بالتحدى أدى
الى قلقلة ثبات هذا الواقع .

على هذا النحو نجد المرادف لهذين البديلين فى مواجهة الخارج
والداخل فى الواقع المصرى .

فبالنسبة للجانب الداخلى ، نجد دعوة قوية لاهياء الاسلام بمفهومه
الحقيقى الذى نتخلص معه من المفهوم الغيبى وكل قيم الانحطاط المساندة
لتدهور الواقع ، وهذه الدعوة كانت تنطوى بالفعل على ادراك ما ، لمضمون
الاسلام الثورى فى مواجهة أزمة الانسان مع الضرورة فى العالم بطرحه
قضيته الانسان والواقع فى آن واحد . . وهذه الدعوة تمتد خلال
محاولات الأفغانى ومحمد عبده . . وبالنسبة للجانب الخارجى فنجد فى
الوقت نفسه بداية الاحساس باليقظة والتحدى تجاه الحركة الاستعمارية
وبداية امتداد مبدأ القوة فى حركته المعاصرة . . . وتجسد هذا فى المحاولة
التي تمت فى عهد محمد على لخلق مصر الحديثة والتي يقف وراءها
ما تشربه الوعى المصرى فى لقاءه بالحملة الفرنسية . ويلاحظ أنه كانت
تبدأ فى التشكل حينها فئات جديدة لمجتمع المدينة ، حملت استمرار هذا

المد بفض النظر عن انتكاسه تبعاً لسياسة محمد علي وانتكاساته التالية وتجسدت الدعوة في هذا السبيل بدءاً من رفاعة الطهطاوى وتقدمت بعده بإطراد .

ولكن سرعان ما يتكشف أن مواجهة التحدى الحضارى والأخذ بأسباب القوة وتشكيل الواقع بما يلائم الوضع الحضارى عموماً - إنما ينطوى على لطمة لقضية الداخل والمطلب الشمولى ، وبدرجة تأتى على محاولة بعث التجربة الإسلامية بمفهومها الثورى وهنا نصل الى حقيقة هامة تمثل مفترق طريق بيننا وبين عصر النهضة .. فحين تحول اكتشاف الانسان والعالم الذى بدأ به عصر النهضة الى مجرد اكتشاف العالم فحسب ونفى الانسان خلال ذلك فإن هذا تم على نحو لا تقوم معه أزمة فاصلة ، وإنما تم على مراحل وخلال حركة استوعب فيها الواقع قضية الانسان ، وامتصها وتمكنت سيطرة الضرورة من الوضع الانسانى بعدها خلال الدلالات العلمية بعدما تأكد فعليا فى الواقع ، فلم يصنع شيئاً أكثر من اطلاق حركة الواقع فى اطار فكرة تبنى ما يقدمه العالم بحيث بدأ كل شيء طبيعياً .

أما إعادة اكتشاف الانسان والعالم بالنسبة لنا فقد ووجهت بتأزم منذ البداية . فبعث بجوهر التجربة الإسلامية باعتباره كشفنا الثورى الذى يعيد المبادرة للانسان داخله وازاء قوى العالم الخارجى - كان يصاحبه نقاؤنا الضرورى بتيارات الحضارة الموصلة للتغيير . والتي تنطوى على حصيلة الموقف الحضارى المعادى بدءاً من نفى الانسان وشجب المطلب الشمولى بالتالى وللوهلة الأولى ..

واذن فالفارق واضح ، عصر النهضة واجه المطلبين معا ولم يتعارضاً وساراً ، ولم يتكشف النفى ولم يتبلور الاستغراق فى الضرورة الا خلال تمهيد فى نسيج الواقع نفسه .. أما نحن فالمطلب المزدوج يتناقض بعده منذ اللحظة الأولى ، حيث نواجه نفى أحد المطلبين فى قلب التيارات المؤدية للمطلب الآخر . ومن هنا تضع قضية اكتشاف الانسان خلال اكتشاف العالم كما حدث فيما بعد عصر النهضة .

وتستمر الأزمة فى الوقت الذى يستمر فيه تلاقنا بتيارات الحضارة ونسيجها وكافة عوامل الاستغراق ومن هنا اتخذ موقفنا سمة خاصة خلال صلة محتومة بالموقف الحضارى فى كليته .

وربما يمكننا القول تبعاً لهذا ان ما يميز تجربتنا من حيث قياس التآزم بين المطلب الداخلى المجدد لفترة طويلة والذى يمثل حالة من النفى الذاتى المستمر .. والمطلب الخارجى الذى كان من المقروض أن يواكبه

— قيام هذا التأزم ربما يعكس بشكل مبكر بالنسبة للموقف الحضارى —
ما تحمله المرحلة الاشتراكية له ، بكونها تشجب الضرورة فى مركزها
الأساسى — النظام الاجتماعى — وترتبط بها فى الوقت نفسه وبعوامل
الاستغراق وما يؤدى اليه تناقضها هذا من طرح المطلب الداخلى خلال
حركتها أى أن موقفنا يملك أصلا استعدادا للالتقاء بهذه الحقيقة ، وهى
أن الاشتراكية تحمل شجب الاستغراق وبذور ما بعد الاشتراكية .

ولنجقق لأنفسنا احساسا ما بهذه الحقيقة الشائكة التى لا يتوفر
حاليا تناولها بوضوح كاف — لنحقق احساسا أوليا بها نلجأ الى تجربة
حية لفنان مصرى توفر له أن يعكس فى أعماله بحس مباشر الى حد كبير
طبيعة موقفنا على هذا النحو ، وليومىء بشكل غير محدد الى تلك الحقيقة
بدءا من ارتباط واضح بالاشتراكية .

تلك هى تجربة نجيب محفوظ الروائية برغم أنه ثمة محاولات جادة
للتعرف على تجربة نجيب محفوظ ، الا أن تجربة نجيب محفوظ ما تزال
فى حاجة الى جهد كبير فى التعرف تبعا لما نعتقد من ارتباطها بأصالة
بالغة بأزمة الواقع المصرى . والمحاولة التالية لا تستطيع الا أن تكون
فى حدود ضيقة تماما كما سيتضح .

(٣)

تجربة نجيب محفوظ نحو مفهوم

الثورة الأدبية

(١ — الثلاثة : تبلور أزمة هاملت المصرى)

كما نقول إن مدخل أزمتنا هو مدخل عصر النهضة فربما يمكن أن
نقول بدون تعسف أن مثل الأزمة لدى فنان له حس النبى فى واقعنا
يمكن أن يكون هاملت المصرى — ولكنه أكثر تعقيدا من جهة وأقل من جهة
أخرى عن هاملت شكسبير ، وأيضا أبعد فى ثورتيه وأكثر امتدادا مع
الانسان فى وجه التحديات على النحو ما وصلت اليه . . . انه على أية حال
هاملت لم يكن ليتوفر على هذا النحو لشكسبير لأن أزمتيه مفتوحة بشكل
فد . . اذ يملك بعدا ثوريا لم يتوفر لهاملت شكسبير بل يحمل المضمون
الثورى كاملا ، والذي كان يتيح الموقف التازيخى وما تبعه لدى هاملت
شكسبير . . ان هاملت شكسبير هو مدخل مفتوح نحو النفى رغم اكتمال
التجربة التراجيدية ، أما هاملت هنا فهو هاملت ما بعد النفى رغم افتقار

التجربة التراجيدية الكاملة لان مطلبها هنا عسير ، ومحور لمرحلة ذات
انفتاح هائل .

ان شخصيته الرئيسية فى كافة أعماله على وجه التقريب هى هاملت
مصرى - على النحو الخاص الذى سنؤكد - تتحدد ملامحه ومعاناته على
مراحل تمثلها أعماله كلها . ان نجيب محفوظ بعدما يكتب عدة أعمال
عن فترة الثلاثينات والأربعينات يعود ليكتب عن أزمة جيل ما بعد ثورة
١٩١٩ فى ثلاثيته العظيمة ، وذلك هو التوقيت الحقيقى لتبلور الأزمة
إيدانا بمولد هاملت المصرى غير كامل الملامح واستمرار وجوده ومعاناته
بشكل يواكب حركة التاريخ فيما تلى ذلك .

يقول نجيب محفوظ عن الشخصية الرئيسية فى الثلاثية (كمال
عبد الجواد) « ان أزمة كمال العقلية فى الثلاثية كانت أزمة جيلنا كله » .
فما هى أزمة كمال ؟

ان ما حدث بعد طرح الأزمة هو ما يحدد ذلك . فقد انتقل الاحساس
بالتحدى الحضارى الذى أشرنا اليه الى تجسده الموضوعى . . وهو
الاحساس بالأزمة داخل المجتمع نفسه ، أزمة الاحتلال وبدرجة أقل
- أخذت تتزايد تدريجيا - الاحساس بالأزمة الطبقيّة . . ومع هذا
الاجساس تتدعم التيارات الرئيسية المؤثرة فى بؤاد الاشتراكية العلمية
فى اطارها المادى ، نظرية التطور وكافة دلالات الثورة العلمية ، ومنهج
الشك العقلى ، وكافة التيارات الحديثة فى علم النفس وعلم الاجتماع ،
وباقى العلوم الحديثة المرتبطة بمقومات النفى فى النهاية . . هذه التيارات
اذا كانت تدعم الاحساس بالتحدى وضرورة التغيير فهى فى الوقت نفسه
تكشف عن خذلانها للمطلب الداخلى ، وتلقى فى وجهه بتلك الحقيقة عن
نفى الانسان وسقوط مطلبه الأساسى ، مطلبه الذى طرحه الواقع المصرى
على نفسه بعد تاريخ كامل من النفى الذاتى وهنا يكون صدى الصدام
وعلى هذا المستوى هو أزمة الشك اللانهائى فى كل شئ ، والعجز بالتالى
عن اتخاذ موقف محسوم ، وطالما أن هذا يعنى غياب المعيار وعدم الاستعداد
لتقبل المعيار النسبى . . وذلك هو منخل أزمة هاملت ، وأزمة كمال
عبد الجواد ، أزمة جيل نجيب محفوظ بكامله . ان كمال عبد الجواد
يعيش الأزمة الطبقيّة وتلفحه من خلال الازدواج فى عالم أسرته ، أسرته
كنموذج لتمزق البورجوازية الصغيرة فى هذه المرحلة ، واعتبارها على
المستوى الطبقي بؤرة للأزمة الأساسية كما يمثلها كمال . . وأيضا يعيش
الأزمة الطبقيّة من خلال حبه لبنت آل شهاب الأرستقراطية التى اكتشف
من تجربته معها أن حبه هذا خاضع تماما للوضع الطبقي ومحتة معه

انما هي نتاج للأزمة التطبيقية بشكل أساسي ثم هو يعيش الأزمة الوطنية بعمق منذ اللحظة التي أدرك فيها ما يعنيه موت أخيه فهمي .

ولكنه في النهاية لا يتخذ موقفا من هذا ولا موقفا من نفسه . .
ان معاشته لأزمة الواقع هذه تصبح مدخلا لأزمة مترامية مثلما كان مقتل والد هاملت مدخل أزمته الشاملة ، في الوقت نفسه الذي يعتبر في هذا المدخل أحد بعدى الأزمة الأساسية - بعدى التناقض . انه في الوقت الذي يكتشف فيه فساد الواقع يكشف وعيه شكا لانهاثيا في كل شيء بما يجمد قضية تغيير الواقع .

ان كمال عبد الجواد في حقيقة الأمر يبدو مرادفا للسقوط المحتوم لهذا الاتساق الكامل مع العالم في اطار سكوتي والذي كان يعيشه الواقع المصري كله . ليتبدى بجلاء الفراغ الآسن الذي ينتظر حسما شموليا حيال هذا الاتساق الذي تبدد مع محاولة تغيير الواقع . فكمال يكتشف ذلك الغياب من خلال نفس التيارات التي تدعم حاجة الواقع المصري للتغيير ومقاومة ما به من شر - من نفس هذه التيارات ومن الواقع الذي يعايشه ويعايش فيه بوادى النسيج الحضارى المعادى التي تتسلل في تكوينه تدريجيا .

ان الاحساس الملحمى بالدين يتجسد لدى كمال الصبى في أكثر من شيء مثل تعلقه بالحسين ، وذلك يمثل جانبا من الاتساق الساكن بين كمال الصبى وعالمه ويكمل ذلك الأب الذي يتخذ صورة القدرة المطلقة ، ثم ملحمة رؤيام للجمال وللخير ولباقى مظاهر الحياة والتقاليد حوله ، ولكن كمال الشاب اليافع هو من يجسد بجلاء هذه الملحمة القابعة في النسيج المصرى ، يجسد ذلك من خلال ثلاث صلات أساسية . . صلته بأبيه وصلته بعائدة وصلته بسعد زغلول . . في كل من هذه يتجسد الارتباط الملحمى لمصر الماضى . وصلته بأبيه ينطوى تحتها الاحساس الملحمى بالدين ، ولذا فنجد أن أزمته مع الدين ارتبطت تماما بأبيه . . وقد حدث نوع من الصدام بفجيئته في الحسين حين اكتشف أنه ليس موجودا بالمقام ، ثم حين اكتشف أنه لم يسعف أمه حين أخطأت ولكن الأب يستوعب القضية كلها ثانية . هذه صلات تمثل حالة اتساق مع العالم في اطار ساكن برفض التناقض ، مثل اتساق هاملت ما قبل التراجيديا ، وهو نفس الاتساق الذي كان يحفظ للواقع المصرى سكونيته مثلما كان يحفظ للعصور الوسطى سكونيتها .

وتأتى الهزة لتشجب هذا الاتساق من أساسه . . تبدأ الهزة من عائدة . انه يكتشف من خلال الموقف معها الوجه الطبقي البشع المسيطر على الواقع . ان الأزمة التطبيقية الموجودة في الواقع المصرى هي ما ينسج

هذا الموقف وهي ما يحرك عايذة لتجعل منه وسيلة للوصول الى الزواج الملائم لها . وهنا يتردد صدى تصدع كلى عند بواذر هذا الصدام ، حيث يلوح العالم بأكلمه آيلا للسقوط ونسمع كمال عبد الجواد يردد فى نبرة تذكرنا كثيرا بهاملت فى مراحل الصدام الأولى « ولنعترف بعد هذا كله بأن الملل يطوق الكائنات وأن السعادة ربما كانت وراء الموت وبأن قاطرة الحياة تسير وأن محطة الموت فى الطريق على أى حال » نفس الحنين الى الموت لدى هاملت حين بدأ صدامه مع العالم . ويستمر ارتباط الازمة بالموت حتى النهاية مثلما ارتبط ذلك بهاملت ولكن مع اختلاف حسب تطورها فهنا حنين فيه مبادلة يتساوى فيها الموت بالحياة ، تأكيدا لمعنى الوجود . أى أننا ما زلنا حيال القياس المطلق ، وفى الوقت نفسه حيال مستوى الشقاق الذى سيخوضه كمال عبد الجواد ، وذلك يوحى بالبعد التراجيدى الذى بدأ يلوح داخل الواقع المصرى . شقاق على مستوى الموقف الكلى الذى لا يرضى بالتجزئة أو المهادنة ، ويستمر مع تعقد الموقف .

ثم تأتى صدمته فى علاقته بأبيه حين يكشف له أخوه ياسين عن التناقض فى شخصية أبيهم ، ذلك بعدما يخوض معركة تدميه تماما ما بين حسه الدينى الملحمى وبين دلالات العلم ، وضراوة الصراع مرتبطة بأبيه . ان حسه الدينى يتركز فى حقيقة الأمر فى أبيه ، وهو مصدر معاناته الحقيقية وحين تتحطم الصورة المطلقة لهذه العلاقة يتصدع كل شئ فى ملحميته الدينية . وحينما كتب مقالته عن دارون ووصلت أباه بات يتساءل « انك تحمل على لانك لم تدر بعذابي ، لو لم أكن قد اعتدت العذاب وألفته لأدركنى الموت بتلك الليلة » ، ولكن ما أن يتكشف وجه التناقض فى الأب ذى الطابع الالهى ، حتى ينهار البناء الدينى الملحمى ويردد بسخرية مرة « فليتك لم تضق علينا بصداقتك ، ولكن لست وحدك الذى تغيرت فكرته . . الله نفسه لم يعد الله الذى عبدته قديما » . ثم يهتف بسقوطه فى أعماق نفسه . ثم نحن نراه يردد اثر ذلك « والايمان بالله هو الذى جعل من الموت قضاء وحكمة يبعثان على الحيرة ، وهو ليس فى الحقيقة الا نوعا من العبث » وهنا نجد خطوة كبيرة فى ربط الموت بقضية المعنى . الحنين الأول للموت كان يجعل من الموت تأكيدا لمعنى الحياة أما ارتباطه هنا بالمعنى فهو بداية تأكيد العبث .

ويأتى موقف سعد المخلص ليوجه اليه لكمة شديدة ، حيث ان كمال يحس احساسا غريبا بعد نكسة سنة ١٩١٩ ، يحس خيانة ما ، ويسأل مصر « هل تخلت عن رجلها الأمين » وذلك صدى لعلاقته وعلاقة مصر الملحمية بسعد . كان سعد مخلصا وكان تجسيدا واضحا لهذه الملحمية

لدى الشعب المصرى كله ، والتي استطاع أن يشير اليها الحكيم فى « عودة الروح » أيضا - ارتباط الشعب بمعبود مخلص - كانت كل امكاناته التفاؤلية تتجه الى سعد .

انهارت هذه الصلات الثلاث عماد الاتساق الملحمى مع العالم ويصبح كمال « لا دين ولا عايذة ولا أمل .. فليكن الموت » .

لقد سقط العالم بأكمله ولم تبق الا نفحة من الشك المطلق . « هل ثمة حقيقى وغير حقيقى ، ما علاقة الواقع بما فى رؤوسنا ، ما قيمة التاريخ ؟ ما العلاقة بين عايذة المعبودة وعايذة الحبلى ؟ أنا نفسى ما أنا ؟ » .

ولكن هنا وفى الوقت نفسه الذى يحدث فيه هذا السقوط يتكشف الشر فى الواقع عاتيا ويلج مطلب التغيير ؟ فى الوقت الذى تؤدى فيه عايذة الى هذه الأزمة فهى تكشف أزمة الواقع فى الوقت نفسه ، الطبقية بكل دلالاتها الأليمة ، مثلما تكشف التيارات التى حطمت بالحس الملحمى الدينى وكافة الارتباطات المطلقة - تكشف عن مطلب تغيير الواقع فى آن واحد - مثلما يكشف اخفاق الأمل فى سعد عن أزمة الحرية على مستوى الواقع . ذلك الى حد كبير يشبه مطلب الثار الذى واجه هاملت فى الوقت الذى سقط فيه بنيان العالم فى هوة اللامعيار ، وشلت ارادته .. فنفس التساؤل يثار هنا .

ماذا يعنى التغيير فى الواقع والارتطام أودى بملامح كل شىء ولا معيار ؟ لا سبيل الى التغيير الا بأن يعاد بناء العالم كاملا وأن ينفذ النور الى ظلمة ابتلعت كل شىء بشكل مطبق فالمطلب الداخلى هنا يتعارض مع مطلب الواقع ، المطلب الداخلى هبط فى هاوية الشك دونما قرار حيث يتعمق ذلك كله كلما توغلنا معه ، وازاء هذا يبدو كل فعل وكل حقيقة موضع تساؤل وحيرة شديدين والشر مبهم والخير لا ملامح له ولا فاصل ولا ادانة .

ان كمال يصرخ متمنيا « أن تزول الأبوة والأمومة ، ويطلب وطننا بلا تاريخ ، وحياة بلا ماض ، وعالما يعيش فيه الانسان حرا بلا اكراه » ولكن هذا مستحيل استحالة حريته فى وجود هذا التناقض وهى صرخة تؤكد قيام الأزمة وارتباطه المحتوم بالواقع وقضية تغييره .. فى الوقت الذى شلت فيه قدرته على التغيير .

الموقف يتلخص اذن فى أن كمال عبد الجواد سقطت ارادته فى اسار الشك المطلق وسيطر عليه الاحساس برفض الحياة كحقيقة حيث

نجرد العالم من مقومات وجود الانسان فيه ، حتى ان الدنيا كما يردد « أصبحت كلفظة قديمة اندثر معناها » وبالتالي تتجمد مشاركته في تغيير الواقع حين أصبح يحس تبعاً لما سبق وعلى حد قوله « بتأنيب الضمير لفعل الخير كالذى يشعر به لوقوع فى الشر » .

ولكننا نعود لنؤكد على هذه النقطة الهامة وهى أن هذا الرفض بعيد تماماً عن الرفض العدمى ، يتم من داخل الذات فى عزلتها خلال الاستغراق حيث لا تواجه خلال الواقع بضرورة تنتشل قضية الحرية والقيم والمعنى من وهدة العدم الأساسية لتحيطها بجذلية المفهوم التراجيدى .. أما هنا فالرفض مختلف ، انه الرفض الذى تحيط به المساوية ذلك الذى يواجه ضرورة تغيير الواقع مع المطلب الشمولى ، وبالتالي أن يعيش أزمة الحرية والقيم والمعنى فى اطارها الأصيل ، توتر لا حل له من الواقع الناقص والمعيار المستحيل .. مازق التجربة الانسانية أصلاً .

والرفض اذن لم يخرج عن الاطار المساوى ، رفض من خلال الارتباط بأزمة الواقع وما يقف أمامها من استعصاء الرؤية .. رفض متأزم ليست نهايته العجز فى اتخاذ موقف على الاطلاق أمام الشر ، وانما يحتم التجاوز، وكما سنتتبع فى تكملة رحلة هاملت المصرى فيما تلى ذلك من أعمال. نجيب محفوظ ومع اكتمال ملامح الموقف المصرى فليست الثلاثية الجانب الأول سواء فى رحلة هاملت . جانب الرفض المتأزم .

فى مقال كتبه نجيب محفوظ سنة ١٩٣٠ يقول ان « الانسان بطبعه وبحكم العاطفة الدينية التى تملأ جوانب نفسه يتشوق دائماً لمعتقد يسلم اليه نفسه وإيمانه ولهذا نجده يعتنق المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية ويبذل من نفسه ما كان يبذله سلفه القديم فى سبيل الله أو القيصر » .

وهذا تعبير فيه تبسيط لمطلب الأزمة .. أن تتسع قضية الواقع لتشمل المطلب الداخلى أو لتحل شمولياً قضية الحرية والقيم والمعنى مثلما كان مطلب هاملت أن يكون قتل كلوديوس منطوياً على حل مشكلة الشر كاملة ، ويعنى ذلك أن يحقق حريته كاملة ومعياراً للوجود والمعنى، وبين شر الواقع والمطلب المستحيل يعيش هاملت الموقف المساوى المحتوم فى التجربة الانسانية . وكما يعرض شكسبير لشخصية كشخصية هوراشيو حيث تطل على المسرحية من خارجها أو تطل خارج عالم هاملت تجسيدا لفكرة مجردة عن امتزاج الدم برجاجة العقل دونما تمزق ، حيث يواجه الواقع دون تأزم ... على ضوء ذلك فالشئ الملاحظ أن نجيب محفوظ يعرض الى جانب كمال عبد الجواد أشخاصاً ملتزمين تجاه الواقع بمطلبه الوطنى والاجتماعى ولكن أيضاً كفكرة مجردة تبدو خارج عالم الأزمة

فى ملامحها الكاملة وتأكيدا فى ذات الوقت لهذه الأزمة ولأصالتها وأيضا يتم ذلك على نحو يؤكد انتماء الكاتب نفسه لكمال عبد الجواد وما يمثله لجيله . ان مثل هذه الشخصيات الأخرى تعرض دون أبعاد داخلية وأقرب الى التجريد بالفعل .

واذ نجد نجيب محفوظ يؤكد بوجه خاص على الالتزام بالاشتراكية العلمية فذلك تعاطف حقيقى معها وكشف تلقائى لحتميتها بل وتأكيد لها وتمهيد لبلورة الدور المزدوج لها فى الأعمال التالية للثلاثية وشخصية أحمد ابن أخت كمال والملتزم اشتراكيا جاء خلقه كمحاولة تتجاوز كمال لنفسه فهو أقرب الى تجسيد نزوع كمال وهو بذلك تمهيد للمرحلة التالية فى رحلة هاملت المصرى مرحلة الالتحام بالواقع فى ارتباط بالحركة الاشتراكية كما يمثل ذلك الأعمال التالية للثلاثية . ولكن يسبق ذلك مرحلة التخبط مع ازدياد الحدة فى أزمة الواقع . فالأعمال التى سبقت الثلاثية تبدو كعرض للأزمة الاجتماعية ولكنها فى الحقيقة تجسيد لمرحلة حرجة من الأزمة . . مرحلة تجسيد النفى فى نسيج الواقع وتعقده ، واتخاذ أزمة الواقع ثقلا بالغا بدرجة يؤدى الوقوع تحت ضغطها الى الضياع على المستويين الاجتماعى والسياسى وعلى المستوى الداخلى .

بدأت تلك المرحلة بفترة ما بين الحربين وما صاحبها من ضرورة ممثلة فى تواطؤ الطبقة المتوسطة مع الاقطاع والرأسمالية النامية ضد الطبقات الدنيا . . ومعركة الأحزاب بما تمثله من سقوط شديد ، وبوجه خاص بالنسبة لحزب الوفد كآمل . . ثم أصداء مبدأ القوة المخيم ، تمثله حركات فاشية الاتجاه كحزب مصر الفتاة والايحوان المسلمين ثم المحاولة المعزولة للانتماء الماركسى . انها المرحلة التى يحيط فيها الواقع بكل تعقده هاملت ، حيث يختلط عليه العقل والجنون والرفض والقبول ، وحيث هددت حريته بفظاظة وهددت قضية القيم بالطمس تماما خلال التعقد فى حركة الشر المحيطة به . وباعتبار الإبهام والغموض بؤرة المعمة ، تكون هذه المرحلة عند هاملت مرادفة لهذه المرحلة عند نجيب محفوظ . . حيث تبدو ملامح كمال عبد الجواد فى هذه الأعمال السابقة على الثلاثية - مختاطة ، ولا فرصة لمثل رفضه المأزوم . ان الواقع يبدأ فى ممارسة ضغط شديد من جانبه واذا لا يتقى الرفض المتأزم تأكيد الذات بل يكون ضد حل مشكلة تأكيد الذات المرتبطة بمطلب الحرية والقيم ، فحيث يستحيل هذا الرفض أمام الضغط الشديد للواقع . . يقع مطلب تأكيد الذات فى تخبط كبير . . ولكن الحلقة المغلقة هنا هى أن مطلب تأكيد الذات وبتأثير ضغط الواقع - مرتبط أصلا بمشكلة الحرية والقيم . . . ومع الأزمة فليس سوى انكارها أو تزييفها أو استبدالها بقيم الضرورة والموقف الاجتماعى . . وذلك هو محور هذه الأعمال .

فأما محاولة الإنكار الكامل فيمثلها (محجوب) فى (القاهرة الجديدة) لقد عانى كالكثيرين الضغط الرهيب للواقع وتعقده وتبعاً لذلك رأى أن تأكيد ذاته خلال هذا الخضم هو أمر ممكن فى حالة غياب هذه القضايا غيابة كاملاً ، ويمارس شعاره الذى كان يردده فعليا ولكن تبعاً لأصالة الازمة فهذا لا يؤدى فى النهاية الا الى احباطه على مستوى الواقع داخليا .

والاحباط يحيط ببطل « بداية ونهاية » على المستويين أيضا ، حين قبل أن يزيف مطلبه ويستبدله بقيم يقبلها من التحدى الاجتماعى .

و (أحمد عاكف) فى (خان الخليل) يواجه نفس الاحباط نتيجة لعملية تزيف أخرى لتأكيد الذات مرضيا فرارا من المواجهة المحتومة . والمتضمنة فى النهاية كما تدل هذه الأعمال على قيام الازمة .

وما يلى ذلك هو مرحلة الالتحام الذى يجعل الازمة بالنسبة لنا فى صلتنا بالموقف الحضارى كله . مرحلة ارتباطنا بالاشتراكية .

ب - أولاد حارتنا

(رؤية من أعلى)

ان نجيب محفوظ يصمت لفترة طويلة ليتكلم بعدها وقد بدا أنه تأكد من كون الازمة أبعد من مجرد أزمة جيله فقط ، انما هى أزمة الواقع المصرى فى صلتها بأزمة شاملة تمتد لتنسحب على الوضع الانسانى كله .

انه يبدأ بتناول المسألة على مستوى شامل وعلى درجة ما من التجريد ، ثم يعود بعد ذلك ليجسدها خلال واقعنا الخاص بما يميزه وما يحمله من مبادرة .

ففى المحاولة الأولى (أولاد حارتنا) يبدو للوهلة الأولى أن العمل يحاول مواجهة ملحمة الواقع المصرى الدينية ، بغرض ربط الحركات الدينية بالمضمون الاجتماعى .. ولكنه فيما نرى انما يجرى تبعاً له مغزاه ، يتضح بالنسبة للمرحلة الأخيرة فى النظام الاجتماعى - المرحلة الاشتراكية .

وربما يبدو الأمر كما سنتناوله مستندا الى رؤية مسبقة قبل استناده الى العمل نفسه ، ونحن لا ننكر أن الأمور بمثل هذه المفاهيم ليست محددة لدى فكر نجيب محفوظ ولكن العمل ينطوى فى النهاية على جوهر أساسى هو فيما نعتقد جوهر هذه المفاهيم وتلك التفاصيل وبغض النظر عن امكانية مناقشتها فى ذاتها .

ان نجيب محفوظ يبدأ من رحلة الانسان مع الضرورة باعتبارها نقيضا للحرية الانسانية وبعدا في الجدل نحو مطلب الانسان المفتوح وان ملامح ايقاع المشكلة الاجتماعية يظهر منذ البداية « هذا بيت جدنا ، جميعنا من صلبه ، ونحن مستحقو أوقافه . فلماذا نجوع ؟ وكيف نضام ؟ » وهو في الوقت نفسه يبدأ من نفس نبرة الشك اللامحدودة . . « أليس من المحزن أن يكون لنا هذا الجد دون أن نراه ويرانا أليس من الغريب أن يختفى هو في هذا البيت الكبير المغلق ، وأن نعيش في التراب . . ولن نظفر بما يبيل الصدر أو يريح العقل ، فهو اعتمادا على القصة الاندينية منذ البداية وعلى هذا النحو يؤكد على البعد الميتافيزيقي في لقاء الانسان بالعالم والجوهر المأساوي في هذا اللقاء مع نعمة الضرورة في الوقت نفسه والتي لم تتحدد سيطرتها المغلقة بعد . وادراك ذلك يمكن أن يتم على أكثر من مستوى امتدادا لقصة طرد آدم (أدهم) « لماذا كان غضبك كالنار تحرق بلا رحمة ، لماذا كان كبرياؤك أحب اليك من لحكم ودسك . . وكيف تنعم بالحياة الرغيدة وأنت تعلم أننا نداس بالأقدام كالحشرات . . والعفو واللين والتسامح ما شأنها في بيتك الكبير أيها الجبار ، .

وليس هذا المطلق في الحقيقة سوى الحرية اللامحدودة التي تسقط في علاقة مع هذا العالم ، وينجسد جدليا أيضا من خلال الضرورة أن أدهم يكتشف هذا السقوط الذي يحتم الجدل منقذ الوجود الانساني ومنقذه من العدم . . كنت في الحديقة أعيش لا عمل لي الا أن أنظر الى السماء أو أنفخ في الناي أما اليوم فلست الا حيوانا أدفع العربة أمامي ليل نهار في سبيل شيء حقير نأكله مساء ليلفظه جسمي صباحا . العمل من أجل القوت . . لعنة اللعنات ، . وتجيب حواء « أميمة » ، « ربما كان العمل لعنة ولكنها لعنة لا تزول الا بالعمل ، وذلك كشف للجدلية المصاحبة حتما لهذا السقوط في العالم . والتي يطرح معها مطلب الحرية والقيم وان هذا ايماء للعلاقة المفتوحة للانسان بالعالم . وهي تصدر أساسا عن ذلك النزوع الذي تسبب أصلا في طرد آدم وحواء من الفردوس كما نتتبع ميثولوجيا في بداية القصة .

ثم يأتي ظهور النظام الاجتماعي وما يؤدي اليه من تأثير على هذه العلاقة التي يمكن أن نراها حتى الآن علاقة مفتوحة . فرغم أن الجبلاوي (المطلق) وعد أدهم بأن الموقف سيكون لذريته الا أن أحد النظائر استأثر بعد فترة بالريع ثم استأجر أحد الفتوات مقابل اثرائه ، وذلك لكي يحميه ويخضع الباقيين . ومن يومها اتخذت الحارة صورة مختلفة « بيت ناظر الوقف على رأس الصف الأيمن من المساكن وبيت الفترة على رأس الصف الأيسر قبالة » « أما أهل الحارة عامة فمنهم البائع الجوال ومنهم صاحب

الدكان أو القهوة • وكثيرون يتسولون ، وثمة تجارة مشتركة يعمل فيها كل قادر على تجارة المخدرات وبخاصة الحشيش • • بداية تحدد النظام الاجتماعي بطبيعته • وبظهوره اتخذ صراع الانسان مع الضرورة شكلا مختلفا - وهو ما يتفق مع الافتراض الاساسى الذى عرضنا له فى حديثنا عن تجربة الوجود - هذا الشكل بدت فيه القلبة للضرورة على امتداد التاريخ الاجتماعى •

وربما يبدو فيما يتبع ذلك أن الأمر محاولة من نجيب محفوظ لتتبع التطور الاجتماعى من خلال الحركات الدينية الكبرى • • ولكن هذا خطأ فيما نرى • • فالحركات الدينية الكبرى لا تمثل التطور الاجتماعى فى التاريخ ولا توازيه اطلاقا •

ان نجيب محفوظ يحقق شيئا آخر فيما يبدو ، وهو تتبع هذا الجدل الشامل بين الانسان والعامل فى تأثيره بل فى خضوعه للنظام الاجتماعى فى تطوره ، وذلك باعتباره مرجحا لكفة الضرورة خلال التاريخ • • ليصل بعد ذلك إلى مواجهة حاسمة لهذه السيطرة وطرح تساؤل هام •

انه يتناول الحركات الدينية باعتبارها محاولة لاستعادة المبادرة من حركة الضرورة واعادتها للانسان باعتبار هذه الحركات الدينية تطرح رؤيا شمولية فى مواجهة مطلب الحرية والقيم والمعنى • • محاولة نتجت بالفعل بتأثير من السيطرة الواضحة للضرورة على هذا المطلب ممثلا ذلك بالدرجة الأولى فى النظام الاجتماعى وما يتضمنه من طبقة ومقومات تشكل فاعلية الانسان ومطلبه فى الحرية والقيم ضمن ماهيات مسبقة ومغلقة •

وربما تسمح لنا هذه النقطة بالعودة الى ما أشرنا اليه سابقا • • فى حدود ما أشرنا عن الحركتين المسيحية والاسلامية نجد أن المسيحية قامت ازاء المد الهائل لسيطرة الضرورة وربط الحضارة الرومانية بعجلتها بما فى ذلك المرحلة العبودية فى خط التطور الاجتماعى - ازاء ذلك قامت المسيحية كرد فعل بنفس القوة لاستعادة المبادرة للانسان - الانسان كفاعلية منفية - ونلاحظ تبعا لهذا أن الحلقة اليهودية من الحركات الثلاث يمكن اعتبارها تمثل مدخلا لهذا المد الذى وصلت اليه الحركة الرومانية - ربطا للميثولوجيا بالتاريخ - فمحاولة جيل « موسى » كانت مبدئيا ازاء الظلم الاجتماعى والاضطهاد ، واتخذت فرديا فى البداية اللجوء للقوة والانحياز لفئة معينة ، واذا حققت نتائجها فى ظل مثل هذا الارتباط المستمد من الواقع تاتى الرؤية الشمولية فى النهاية للتحويل فيما بعد الى عنصرية « شعب الله المختار » وكافة التعاليم اليهودية المتسمة بتأكيد متطرف للقانون الطبيعى والقوة ، انها تمثل انتكاسة خطيرة لمنطلقها أصلا

بالنسبة لدور الحركة الدينية في وجه التاريخ بشكل عام • انها حركة دينية سقطت في اسار القانون الطبيعي متناقضة تماما مع منطلقها ومهمتها •

واذن تأتي المسيحية أمام أقصى حدود سيطرة الضرورة ممثلة في الحركة الرومانية - وتبعا للتناول الميثولوجي مواجهة للحلقة السابقة ، ويمكن ذلك تاريخيا بالنسبة لليهود - يأتي ردها بنفس التطرف لاستعادة المبادرة يمثلها في القصة رفاة ومبدؤه في التغير الروحي - اجراج العفاريث من الأجساد •

ولكن ما يحدث هو أن النظام الاجتماعي ما زال محوره الطبقي يعطي الغلبة للضرورة • فالمسيحية كرد فعل على هذا النحو لا تواجه الأزمة الاجتماعية وتجد نفسها مدعمة للوضع الطبقي الجديد الذي لم تساعد على الانتقال اليه بقدر ما أدت الى ذلك عوامل أخرى ، والملاحظ أن ثورات العبيد ضد الرومان قامت يقودها وثنيون ولم يدخل فيها العبيد المسيحيون ممثلين للمسيحية • المسيحية تأتي اذن مدعمة للمرحلة الاقطاعية ومساندة للسكونية المزدوجة في العصور الوسطى كما أشرنا • وتأتي الحلقة الاسلامية لتؤكد نفس هذا الفهم • • استعادة المبادرة من حركة الضرورة • فمد حركة الضرورة كما أشرنا بدا فيما وصل اليه وضع الرومان والفرس فيما يحيط بالجزيرة العربية ثم ما بدا من احباط المسيحية ازاء الوضع الاجتماعي فهي تواجه تطرف كل من حركة الضرورة والرد الداخلي عليها تمثله المسيحية على هذا فالحركة الاسلامية تقوم لتواجه سيطرة الضرورة وأزمة الواقع وتطرح في ذات الوقت المطلب الداخلي ، بمفهومها المزدوج عن الداخل والخارج معا ، باحكام القانون الطبيعي للبقاء لأبعاد داخلية وتأتي بذلك شخصية قاسم (محمد) مختلفة عن شخصيتي جبل ورفاعة • متجاوزة محاولتها وكنتاج جدلي • • ويقول قاسم « لن نظهر حارتنا الا بالقوة ولن نحقق شروط الوقف الا بالقوة ولن يسود العدل والرحمة والسلام الا بالقوة » ونسمع هنا حديثا مختلفا عما سبق عن الجبلاوي « طعن في السن وخفت خشيته كهذه الشمس المائلة نحو الأفق أين أنت؟ ولم تبد وكأنك لم تعد أنت ؟ » ولكن حركة التاريخ المستندة الى النظام الاجتماعي في حدود تطوره ما زالت تعطي الغلبة للضرورة • وربما يمكننا أن نعود هنا أيضا الى ما أشرنا اليه من أن المحاولة تحد عند نتائج موقوتة، ولا تلبث الطبقات التي نحاهها الاسلام عن مركز السيادة أن تنقض على الحكم وتمضي بالحركة الاسلامية في ركب حركة التاريخ ، وتكون الحضارة العربية مدخلا لحركة مد هائلة للضرورة تمثلها الحضارة الأوروبية وعصرنا •

وهنا يأتي نجيب محفوظ للمواجهة الأخيرة للضرورة وهي في الحقيقة مواجهة من جانب واحد وليست تمثل مطلب الحركات الدينية وكان من الضروري أن تكون على هذا النحو - نعى المواجهة الموضوعية العلمية التي تيسرت تلقائيا وبالضرورة تمثلها الاشتراكية العلمية .

والاشتراكية العلمية ليست امتدادا للحركات الدينية أو تحقيقا لما أخفقت في تحقيقه ، وإنما هي الرد الحاسم المفرد على الضرورة لأنها تشجب جذريا التطبيقية التي أعطت النظام الاجتماعي فرصة أن يكون بؤرة سيطرة الضرورة على كافة المستويات خلال التاريخ .

وهي لا تحقق بذلك ما تعنيه الحركات الدينية وإنما تكشف مصدر اخفاقها إزاء الضرورة وسقوط محاولتها الدائبة لإعادة المبادرة الى الانسان . . انها تنحى المعوق الذي استمر خلال التاريخ ينسج هذا الخناق الرهيب حول الانسان ويعزله عن جدله الحر مع العالم .

ان (عرفة) الممثل لهذه المرحلة ، يختلف عن جبل ورفاعة وقاسم في نقطة هامة تماما ، وهو أنه لم يلتق بالجبلاوى في الخلاء قبل أن يبدأ كفاحه انه يأتي الحارة ولا يعرف أحد له أبا . . ليس نتاجا للمطلب الذي يقف خلف محاولات الأنبياء ولا يصدر بالتالي عن رؤيا ، وما يصل اليه رغم صدقه وفاعليته الحاسمة والمؤكد يظل حقيقة قاصرة لا ينقذها الا الارتقاء في ميتافيزيقية كالتى انتهت اليها الماركسية .

ان هذه المواجهة الموضوعية الحاسمة لمشكلة النظام الاجتماعي لا تحتاج الى سند من المطلق بل انها تعرى المطلق في الرؤيا الدينية في مواجهة الضرورة . . ان عرفة يشك في أنه قتل الجبلاوى ، ومع ذلك يأتيه أن الجبلاوى مات موتا طبيعيا ثم تأتي هنا دلالة هامة . . ان الجبلاوى يرسل الى عرفة وهو يموت انه راض عنه ، والدلالة هنا مزدوجة .

ذلك أن الاشتراكية في الحقيقة تعنى تحرير الانسان من سطوة الضرورة في اطارها الاجتماعي ولكن ليس « لنمضى العمر في فراغ وغناء ، » فان ذلك حلم جميل ولكنه مضحك « كما يقول عرفة ، حلم يتنافى في حقيقة الأمر مع جوهر الانسان وامكاناته الأساسية . . الجدل الحر والمفتوح مع العالم ، والذي بدأ بتأكيده نجيب محفوظ في القصة . ان الاشتراكية تحرر الانسان من سيطرة الضرورة في انغلاقها ليعود الى ممارسة جدله الحر « ويصنع الأعاجيب » على حد قول عرفة . وبذلك فان هذا التغيير يحمل بالضرورة العودة الى النزوع الى المطلق . ولذا فاننا نرى الجبلاوى يبارك عرفة . حيث ان الجبلاوى في الوقت نفسه قد مات . . وتلك اشارة واضحة وقاطعة من نجيب محفوظ تؤكد فهمنا ذلك . اننا

اذن في هذه الحالة أمام تأكيد قيام الجدل الذي يأتي بأصالة هذا المطلق ويرفض أى تحديد له ، رغم النزوع المستمر نحوه - وذلك ما يعنى موت الجبالوى ومباركته لعرفة أيضا . وذلك يبدو كعرض مجرد لما تعنيه المرحلة الاشتراكية - وعلى نحو ما نستطيع نحن خاصة رؤيته .

وتبقى نقطة غامضة وهى كيف يقوم الجدل الحر ثانية فى قلب أو اثر هذا الجسم فى وجه الضرورة اننا لا نجد ايماء بما نثيره من أن الاشتراكية تحمل بتناقضها بذور ما بعدها .

ان هذا ربما يتضح احياء به حين ترى نجيب محفوظ يعود الى واقعنا الخاص ، لنلمس فى هذه الحالة القضية التى يلوح معها معنى الجدل الحر المأساوى ، والذي يظل غامضا فى قلب الحركة الاشتراكية ، وبشكل خاص حيث يتمخض واقعنا عن ايماء به فى اطار من التعقيد والغموض الشديدين .

ج - اللص والكلاب

(ملامح غامضة نحو مفهوم الثورة الأبدية)

ان نجيب محفوظ يعود فى (اللص والكلاب) لواقعنا . بما يميزه من انفلات فى الاستغراق المحكم والاطار السكونى تبعاً لقيام المطلب الشمولى فى قلب مطلب التغيير فى الواقع ، وسبقه بالتالى للموقف الحاضر وكشف بذور المرحلة الجديدة ، مع ارتباطه بنسيجه ومظاهر نفى الانسان فيه .

انه اذ يتناول الموقف فى مرحلة ارتباطنا بالاشتراكية ، فذلك يعنى تخطى الرفض المأزوم ، والالتفاف المبهم للواقع حول الفرد لنواجه التحاما تنجل معه الأزمة فى أبعادها كاملة امتدادا من كمال عبد الجواد ، وفى اتصالها بالعصر ومقومات النفى ، وما ينشأ عن ارتباطها بالاشتراكية من دلالة تنعكس على ذلك كله .

ان سعيد مهران بطل « اللص والكلاب » مثل رؤوف علوان أستاذه ارتباط وجوده بالقضية الاجتماعية بحيث جعل من الاشتراكية القضية الكاملة والحل الذى يستوعب أزمئنا كلها بالتالى - وهو بذلك نفس الارتباط الملحمى فى الواقع المصرى وهو نفس بداية كمال عبد الجواد ، ولكن ذلك يمضى كما سنرى نحو اضافة تعنى الثورة التى طرح مفهومها كمال عبد الجواد فى نهاية الثلاثية بشكل مبهم ارتباطا بالاشتراكية .

وأن تستوعب الاشتراكية أزممتنا كلها فهو ما بدا أملا منذ تبلور الأزمة عند كمال - وعلى هذا النحو استطاع سعيد مهران أن ينشأ على صورة رؤوف علوان وأن يعمق ارتباطه ملحما بالقضية ، وكلاهما في الحقيقة يؤكد هذه الملحمة لدى الآخر خلال ارتباطهما الأول .. اننا نرى رؤوف علوان يتحدث عن سعيد الى أبيه فيقول « انظر في عينيه سيكون ممن يقوضون الأركان » .. وكان الزمن ممن يستمعون لك .. الشعب .. السرقة .. النار المقدسة .. الثروة والجوع .. العدالة المذهلة ، ونحن نتأكد أن ضرورة الالتحام بالواقع جعل الانتماء يتخذ هذه الصبغة ، حين ندرك أن ثمة علاقة وثيقة منذ البداية ما بين الشيخ الجنيدى الصوفى والتزام سعيد ، فالشيخ الجنيدى يحرك الحس الملحى لدى سعيد الصبى ، ويأتى رؤوف علوان ليكون بديلا له على مستوى القضية الاجتماعية ، وهذا ما ندركه فى كيفية تصور سعيد لرؤوف علوان حين نعرف به « الطالب الثائر ، الثورة فى شكل طالب ، وصوتك القوى يترامى الى عند حجرة أبى فى حوش العمارة ، يوقظ النفس عن طريق الأذن ، عن الأمراء والباشوات يتكلم ، وبقوة السحر استحال السادة خصوصا .. وصورتك لا تنسى وأنت تمشى وسط أقرانك فى طريق المديرية بالجلاليب الفضفاضة ، وتمصون القصب ، وصوتك يرتع حتى يغطي الحقل وتسجد النخلة - تلك الروعة التى لم أجد لها نظيرا ولا عند الشيخ الجنيدى » .

علاقة سعيد بالقضية الاجتماعية علاقة ملحمة بديلة عن علاقته بالشيخ . وعندما يخرج سعيد من السجن يفاجأ بأن رؤوف علوان ارتبط بمرحلة الانتقال على نحو يبدو تخليا عن مبادئه .. وما يجب أن نؤكد مبدئيا أن ارتباط رؤوف علوان بهذه المرحلة ومهادنته لمن كان يحاربهم ، ليس خيانة لمبادئه بالتحديد ، وانما واقعا يتسم بخصوصية أعطت موقف اليساريين لدينا جميعهم طابعا مختلفا عن كل اليساريين غيرهم ، وجعلتهم فى موقف مريب بالنسبة لليساريين التقليديين . وان تلك الخصوصية تفترض فى النهاية شجبا للارتباط الملحى بالقضية الاجتماعية ولا جدال أن حالة الاحباط هى ما يحيط برؤوف علوان قبل أى شئ آخر ولكنها ليست الخيانة كما سيرد سعيد مهران باستمرار .. ان رؤوف علوان ليس سوى وجه سلبي لأزمة سعيد مهران . ذلك مثلما كانا وجهها واحدا للالتزام فهما مع تكشف الأزمة وجه واحد أيضا ولكن أحدهما ذو صبغة سلبية والآخر أتيح له أن يحمل نبرة الثورة بمعنى مترام وبشكل يتعدى حدود التغيير الإجتماعى الملح .

بداية رحلة سعيد مهران القاسية والقصيرة تاتى من مدخل يبدو بعيدا عن قضيته الأساسية التى كان يتحدد من خلالها كل شئ - القضية

الاجتماعية - وليست عن طريق رؤوف علوان حين يرميه بالخيانة لمبادئ هذه القضية .. يبدو مدخل أزمته عن طريق علاقته بالآخرين خيانتهم وانكارهم له .. خيانة تبدو نوعا من الخلل .. بداية نحو تكشف فساد عام .. زوجته وصديقه عيش وابنته . وهذا ما يعكس على خيانة رؤوف علوان - رغم تصويره هولها وبعدها ودلالاتها الواسعة .

بعد لقائه بعيش وابنته يلتقي برؤوف على نحو غريب انه في الحقيقة لا يجد انسانا يهرب من صورته القديمة . ان ما يبدو من رؤوف علوان يعكس احساسا بالافلاس قبل أى شىء وما يبدو من خيانتة أمر لا يمكن احتماله بالنسبة لسعيد بعكس احتماله لخيانة عيش وزوجته - رغم التأثير المتبادل للخiantين - وذلك لانه مع رؤوف علوان يصطدم بجوهر حياته السابقة ، بل ويظل وجوده في حالة من البكارة ، ليكتشف العالم من جديد . يعود هاملت وكمال عبد الجواد ، ولكن على نحو أكثر اكتمالا .. انه يملك في هذه الحالة اطلالة نافذة على ملامح عداء شديد في قلب مطلب التغيير القديم .. يكتشف أن ثمة نفيا كاملا للانسان - وهو هذا النفي المصرى ملتقيا مع النفي الحضارى التاريخى - وأن ثمة عراء يمتد على مرمى البصر لا أثر فيه له - نفى وتواطؤ من الجميع وهن كل شىء ذلك وفي الوقت نفسه الذى يطرح على القضية الاجتماعية الاستمرار الثورى المحتوم ولكن من خلال الأزمة الشاملة اننا نسمعه يصرخ بداخله ضد رؤوف علوان « .. تخلقنى ثم تترد ، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تتجسد في شخصى .. كى أجد نفسى ضائعا بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل » ولكنه قبل أن يرميه بالخيانة في جوهر الأمر انما ينعى التزامهما القديم أمام تلك الوطأة الشديدة المعقدة التى أحاطت بالتزامهما ذاك من قبل عداء أبعد من مجرد تعثرات التحول الاشتراكي . وطأة تحمل مصير الواقع المصرى فى ارتباط بالمستقبل الانسانى كله .

ان سعيد مهران لا يطرح على نفسه الأزمة كما يعيشها على نحو ما رأينا لدى هاملت فالوجه الفكرى وجه للمعاناة انه يستمر فى تأكيد ذاته بتأكيد القضية الاجتماعية كما ارتبط بها ملحميا واستمرار مطلب القضية الاجتماعية هو أمر محتوم ، ولكنه أصبح مندرجا فى أزمة الواقع المصرى الأوسع ، مؤكدا لثورية أشمل وأخطر ، أما الالتزام فى صورته الأولى والملحمية بالنسبة لسعيد فالواقع بكل أبعاده كما سيتكشف له ، جعل من هذا الالتزام مولد اخفاق ، وعاد به فى مواجهة وجوده ليجد نفسه ضائعا بلا أصل وبلا قيمة أو أمل .. وليس من الصحيح أن اشتراكيتهما لم تتحقق ، وانما الصحيح أنهما من خلال موقفنا الخاص بدأت تكشف عن ملامح محتومة للوضع الانسانى كله وارتباط بمعنى واسع مفتوح للثورة ، واستمرار حركتها هو من هذا الارتباط . والموقف على هذا النحو

يتضح حين يبدأ سعيد مهران رحلته القصية الكثيفة حيث يضع فيها
ازاء العالم وجوده كاملا في حالة ذات بكرة خاصة يطل منها مطلب مبهم
كشبح ، لا يدري كيف أطل على هذا النحو . انه ازاء مواجهة مأساوية .
البداية هي حالة من الالتباس في الوجود أصلا ، وما يحدث بعدها
هو أن يخل بينه وبين نفسه فجأة ليواجه في أعماقه أصالة مختلفة تبدو
الشيء الوحيد الأصالة ازاء زيف شامل . وتبدو أمام معركة غير متكافئة
بشكل رهيب . عداة كامل ، لكل ما ثار في أعماق سعيد مهران من تمرد
كوني صادق ، يواجهه معه تناقضا في أغوار الواقع حوله ، بؤرة هذا
التناقض بين مطلب التغيير والنفي الشامل - نفس اطار أزمنا منذ
البداية . وكل شيء يبدو خاضعا للخارج ، وكل شيء يبدو بعيدا تماما
عن تلك الصرخة في أعماقه لأجل عدالة مذهلة ومعنى ضائع لكل الأشياء
وئنا لكل الألم . وقد يطلقها سعيد باعتبارها ما زالت تعني الاشتراكية
فقط أو الاشتراكية الملحمية ، ولكنها في الحقيقة وكما ترتبط بمعاناته
هي الشمول الذي يحيل اليه الموقف كله ويتعده . . بحيث ان قتل
رؤوف علوان - الاحباط - لم يعد يمثل انتقاما لخيانة ، بل رجوعا بالجميع
الى بداية حقيقية « فلكى يكون للحياة معنى وللموت معنى يجب أن أقتلك »
ومن الواضح أن محاولة اللجوء للمحمية صباه - الشيخ الجنيدى - محاولة
مستمرة خلال العمل ، ولكنها تنتهى الى اكتشاف تصدع الحس الملحمي
لكل وجوده وتعيش تناقضه المأساوي - وتبعاً لذلك يقول في نفسه
للشيخ « من المؤسف أنني لم أجد عندك طعاما كافيا ، كما هو مؤسف
أننى نسيت البدلة ، كذلك عفى يتعذر عليه فهمك وسأدفن وجهي في
الجدار ولكنى واثق من أنني على حق » . ان الشيخ الجنيدى بالقيمة التي
يمثلها في واقعنا لم يعد سوى أحد أبعاد النفي ، أصبح عنصر توازن مع
عناصر أخرى في وجه سعيد مهران ، حيث يتجسد لسعيد وهو في داره
حلم معقد ينطوي على كل مقومات العداة والنفي .

« حلم انه يجلد في السجون رغم حسن سلوكه ، وصرخ بلا كبرياء
وبلا مقاومة في ذات الوقت ، وحلم أنه عقب الجلد مباشرة سقوه حليبا
ورأى سناء الصغيرة تنهال بالسوط على رؤوف علوان في بئر السلم ،
وسمع قرآنا يتلى ، وأيقن أن شخصا مات ، ورأى نفسه في سيارة مطاردة
عاجزة عن الانطلاق السريع لخلل طارئ في محركها واضطر الى اطلاق
النار في الجيات الأربع ، ولكن رؤوف علوان برز فجأة من الراديو المركب
في السيارة فقبض على معصمه قبل أن يتمكن من قتله وشد عليه بقوة
حتى خطف منه المسدس ، عند ذلك هتف سعيد مهران اقتلنى ان نشئت
ولكن ابنتى بريئة لم تكن هي التي جلدتك بالسوط في بئر السلم وانما
أمها ، أمها نبوية بايعاز من عيش سدره ، ثم اندس في حلقة الذكر التي

يتوسطها الشيخ على الجنيدى كى يغيب عن أعين مطارديه فانكره الشيخ
وسأله من أنت وكيف وجدت بيننا ، فأجابه بأنه سعيد مهران ابن
عم مهران مريده القديم وذكره بالنخلة والدوم والأيام الجميلة الماضية ،
فطالبه الشيخ ببطاقته الشخصية فعجب سعيد وقال ان المريد ليس فى
حاجة الى بطاقة وانه فى المذهب يستوى المستقيم والخاطئ فقال له الشيخ
انه يطالبه بالبطاقة ليتأكد أنه من الخاطئين لانه لا يحب المستقيمين ، فقدم
له مسدسه وقال له ثمة قتيل وراء كل رصاصة ناقصة فى ماسورته ،
ولكن الشيخ أصر على مطالبته بالبطاقة قائلا ان تعليمات الحكومة لا تتساهل
فى ذلك فعجب سعيد مرة أخرى وتسائل عن معنى تدخل الحكومة فى
المذهب فقال الشيخ ان ذلك كله تم بناء على اقتراح للأستاذ رؤوف علوان
المرشح لوظيفة شيخ المشايخ فعجب سعيد للمرة الثالثة وقال ان رؤوف
علوان بكل بساطة خائن ولا يفكر الا فى الجريمة فقال الشيخ انه لذلك
رشح للوظيفة الخطيرة ووعد بتقديم تفسير جديد للقرآن الشريف يتضمن
كافة الاحتمالات التى يستفيد منها أى شخص فى الدنيا تبعا لقدرته
الشرائية ، وان حصيلة ذلك من الأموال ستستغل فى انشاء نواد للسلاح
ونواد للصيد ونواد للانتحار .. فقال سعيد انه مستعد أن يعمل آمينا
للسندوق فى ادارة التفسير الجديد ، وسيشهد رؤوف علوان بأمانتى كما
ينبغى له مع تلميذ قديم من أنبه تلامذته وعند ذلك قرأ الشيخ سورة
الفتح وعلقت المصاييح بجذع النخلة وهتف المنشد يا آل مصر هنيئا
فالحسين لكم . وفتح عينيه فرأى الدنيا حمراء ولا شئ فيها
ولا معنى لها ، .

فى هذا الحلم يتجسد كل العداء ، وكل الغياب لما هو حقيقى وكل
ما يعنى أى دلالة حية للحرية أو القيم ، كل عناصر الواقع تتسم بالعداء
الشديد ازاء تمرده الصنادق الذى ولدته خيبة ملتبسة فى القضية
الاجتماعية مبدئيا . والعداء يؤدى مهمته الأساسية المقصودة بالنسبة
للانسان .. وهى عزله ومحاصرته ، حتى ان سعيد مهران يبدو مهددا
بنفس ما حاق برؤوف علوان كما يحيل الحلم الى ذلك .. ويمتد العداء
حتى علاقته بالشيخ الصوفى فى علاقته بالواقع كله ، والذى يغدو وضعه
فى الموقف تأكيدا للخلفية العيشية المميزة للواقع - وليس لوجدان سعيد
مهران ، فهو يظل الثائر حتى وهو فى اللحظات الأخيرة لموته مستسلما
للامبالاة .. وما يزيد عزله تلك الحقيقة الهامة التى تؤدى اليها معركته
مع الواقع .. المشاركة فى الشر . لقد كانت مهمة هاملت أن يرفع عن
عالمه التلوث ولكنه بالتحامه به يشارك فى الشر الذى يتسم به الواقع
والذى يدعو لدفعه عنه . ان نفى الانسان المضمن فى كل مقومات
الموقف يجد تجسيده البالغ هنا فى هذه المشاركة فى الشر من جانب

سعيد مهران .. انه يقتل من لا يستحق القتل ومن لا يعرفهم ، يقتل أكثر من برىء وفى قتله هذا يتبدى الوجه الغامض للشر الشامل ، الذى يعنى هذا النفى « أنا لم أقتل خادم رؤوف علوان .. كيف أقتل رجلا لا أعرفه ولا يعرفنى ؟ ان خادم رؤوف علوان قتل لانه بكل بساطة خادم رؤوف علوان .. وأمس زارتنى روحه فتواريت خجلا ولكنه قال لى ملايين هم الذين يقتلون خطأ وبلا سبب » بذلك فسعيد مهران يحس أنه صدى لضياح شامل لكل فرد فى وضع معقد شديد العناء « .. ان من يقتلنى انما يقتل الملايين .. أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء ، وأنا المثل والعزاء والدمع الذى يفضح صاحبه » .

وهو يعيش الأمر بصورته المزدوجة والتي أصبحت ملتحمة فى الوقت نفسه .. استمرار قضية الاشتراكية فى اطار الأزمة الشاملة . والتي تتحدد من التناقض فى لقاء الاشتراكية بالنفى .. لذلك فهو يردد كثيرا عن تعاطف الملايين وعطفهم عليه عطفًا صامتا كامانى الموتى ، ولكن لتمتد نبرته فتحيط الثورية الكاملة .. وهو يحس جوهره الثورى بالفعل على هذا النحو ، « الناس معى عدا اللصوص الحقيقيين وذلك يعزىنى عن الضياح الأبدى .. أنا روحك التى ضحيت بها ولكن ينقصنى التنظيم على حد تعبيرك ، وأنا أفهم اليوم كثيرا مما أغلق على فهمه من كلماتك القديمة ، ومأساتى الحقيقية أننى رغم تأييد الملايين أجدننى ملقى فى وحدة مظلمة بلا نصير ضياح غير معقول ولن تزيل رصاصة منه عدم معقوليته ولكنها ستكون احتجاجا داميا مناسبا على أى حال كى يطمئن الأحياء والأموات ولا يفقدون آخر أمل » .. ثم تعلق نبرته لتضم هذا التعقيد والتناقض بين قضية المجموع والضياح الفردى والالغاء ، تعلق فى حس جاد بالثورية فى أشمل معنى « .. وقضى بأنه عظيم بكل معنى الكلمة .. عظمة هائلة ، ولكنها مجللة السواد عشيرة المقابر ، ولكن عزلتها ستبقى بعد الموت .. وجنونها تباركه القوة السارية فى جذور النبات وخلايا الحيوان وقلب الانسان » .

اننا هنا نصل الى احياء كبير الوقع لمفهوم الثورة الأبدية الذى عرض على لسان أحمد شوكت اليسارى وكما تخايلت بالمعنى الحقيقى لكمال عبد الجواد فى نهاية الثلاثية كفكرة مبهمه تنطوى على حل أزمة مصر المعاصرة .

وهنا فرق جوهري بين كمال عبد الجواد وسعيد مهران . ان كمال عبد الجواد وسعيد مهران وجه واحد للأزمة يتكشف لنا بطريقتين مختلفتين تبعا للمرحلة التاريخية وتحملان بالتالى فارقا هاما هو الفارق بين مرحلتين . كمال عبد الجواد يكشف الأزمة بالرفض المأزوم ، وسعيد

مهران يكشفها بالالتزام الذى ينتهى الى التنازيم ، حيث تأتى رحلته عكس رحلة كمال وتصل لنفس النتيجة مع فارق هام هو أنه يخوض رحلة هاملت المصرى كاملة ، بالتحامه بالواقع ومعاناته ومشاركته فى تأكيد حالة الشر الغامضة التى تعنى اجمالا نفى الانسان ، ويؤدى التحامه الى بداية اعطاء الموقف بعده الثورى أو التراجيدى انه يخطو بالفعل نحو مفهوم الثورة الأبدية ، والذى لاح لكمال وتساؤله لنفسه وللواقع المصرى عموما « هل تستطيع أن تكون نائرا أبديا » وخاض سعيد معاناة تكشف ما يمكن أن تعنيه هذه الفكرة وذلك فى المرحلة التاريخية التى تملك كشف ذلك .

لقد انتقل سعيد مهران - ممثلا للواقع المصرى كله - من ملحمة الشيخ الجنيدى الى ملحمة القضية الاجتماعية التى باتت بديلا عن الأولى ومن خلالها واذا العدا يلوح جدليا مفهوم الثورة الأبدية .

ان مفهوم الثورة الأبدية بمعناها الكامل وليس كما يعنى أحمد شوكت . تعنى الحالة الصحيحة لوجود الانسان وعودة الى الوجه الحقيقى بعد غيبة طويلة خلال التاريخ ، عودة الى الوجود المأساوى بطبعه ، ذلك المفهوم الذى لابد أن يطرح على الوضع الانسانى كله خلال مد الحركة الاشتراكية وان كانت ملامح واقعنا الخاصة تحمل مبادرة له تبعا لما أكدنا وكما حاولنا الايعاء به من خلال تجربة نجيب محفوظ الروائية .

ان ما حاولناه فى هذه الملاحظات من طرح مفهوم جديد للمسرح وللتراجيديا فى ارتباطها بمشكلة التجربة الانسانية - يبدو خطوة ضرورية على ما نعتقد للتوصل الى تجربة ذات فاعلية فى مسرحنا فى ارتباط بالموقف الشامل وأزمة المسرح الأوروبى كما تصورناها ، وهو ما نستند اليه بالضرورة والمحاولة فى النهاية وكما هو مفترض فى كل ما سبق ، انما تتم بدءا من مواجهة موقفنا التاريخى بكل ما يحتويه وبالشكل المحاد المعقد الذى نعيشه حاليا وباعتباره من أعقد المواقف فى العالم الثالث ، حيث يتجمع فيه أكبر وأعرق قدر من التناقضات - وان أزمنا مثلا مع الحركة الصهيونية تجمع أعرق التناقضات التى طرحها هذا العصر على نفسه وقدرا كبيرا من اخفاقات التجربة الانسانية خلال كل الفترة السابقة - مثل هذا وغيره يدفع بنا نحو تجربة عنيفة وعلى مساحة عريضة وعميقة من التوتر الذى لا مفر أن نواجهه ، وبمعنى مصيرى والنقطة الهامة فى آخر الأمر ربما أمكن أن نوجزها على النحو التالى . . ذلك أننا قد نفترض أن الأمر فى مجمله محاولة فى الجدل المفتوح من زاوية المسرح . . الجدل المفتوح الذى نؤكد عليه فى وجه اخفاق الفلسفة عامة والجدل المغلق خاصة . وقد نفترض أن ما حاولناه هو رؤية جديدة من هذا الجانب

للتراث الأوروبى ، ليكون ذلك بديلا عن افتقاد تراث لدينا تقوم عليه
تجربة ذات فاعلية تواجه حقيقة موقفنا ومطلبنا - وهو فى الحقيقة أهم
افتراض حيث ترتبط تلك الرؤيا أساسا وبالفعل بموقفنا ، موقفنا الذى
يسمح بمبادرة يمكن أن يجد المسرح معها دوره الحقيقى لنا ومخرجا من
الحلقة المغلقة فى المسرح الأوروبى .

قد نفترض ذلك ولكننا قبل هذه الافتراضات انما نسلم أن المسألة
ليست تنظيرا لما سيكون أو يجب ، انما تبقى مجرد زاوية للبدء فى تجربة
كن ما يمكن تحديده بالنسبة لنا وللوضع الانسانى الراهن هو محورها .
فبرغم كل ما عرضنا يظل الأمر مرهونا بالتجربة ، ويبقى لنا جهه التعرف
على النفس بشجاعة .

حاشية

من الواضح أن كل ما تؤكدُه تجربة نجيب محفوظ هو ملامح المفهوم التراجيدي وإحياء غامض عن مفهوم الثورة الأبدية على نحو ما يمكن أن نعيه - وذلك بتحقيق على نحو لا يجد مقياسه بالطبع في الافتراضات التراجيدية . ولكننا إذ نرى المحاولة تأتي في مجال الرواية ولا تأتي في مجال المسرح - وإن أتى ما يوحى بها كمحاولة (ألفريد قرع) ومحاولة (يوسف إدريس) في بعض جوانبها - فإن هذا يجعلنا نتساءل هل الأمر هو مجرد أزمة المسرح نفسها كما تتبعناها في المسرح الأوروبي ؟

من الطبيعي أن ثمة ما يسبق ذلك . ونود أن نشير إلى نقطة هامة منه يجب أن تكون ماثلة قبل ما عداها عند النظر إلى إمكانات قيام تجربة ذات قاعدية في مسرحنا ، تلك النقطة تتحدد في أن علاقتنا بالفن تتسم بخاصية مرتبطة بنفس ما أشرنا إليه عن الملحمية وإذا كانت هذه الملحمية دخلت معركتها مع هذا العصر على مستوى مطلب الواقع فإن تأثيرها على علاقتنا بالفن تجد أو ما زالت تجد تحكما كبيرا في وجداننا .

وربما كانت نظرة سريعة على طبيعة الشعر والموسيقى باعتبارهما الرافدين الأصليين للفن في واقعنا - لفترة طويلة - تعطي إحساسا سريعا بهذه الحقيقة فنلاحظ أن الموسيقى لدينا وحتى الآن تفتقد معنى البناء العضوي والحركي الذي نجده في الموسيقى الأوروبية - ونعني هنا الكلاسيكية بالذات . فالموسيقى الأوروبية تجسد موضوعها تجسيدا دراميا بالمعنى الجوهري ، نعني قيامها بعملية بناء تصدر عن حركة مطردة تجمع بين تناقض ما كما تجسده كليات الموسيقى ، لتصل بنا إلى تأثير مكتمل متلاحمة عناصره تماما خلال هذا الاطراد . بحيث نجد أنفسنا محاطين بانطباع محكم - إذا لم نقل رؤية ما .

وهذا بعكس موسيقانا التي لا تقوم على بناء بهذا المعنى الجدلي ، وإنما تقوم على تركيب ذي أجزاء مستقلة أو جمل موسيقية منفصلة لا تجمع بينها عضوية أو حركة متلاحمة في اطراد وبمعنى آخر تفتقد أي بناء يجسد إحساسا متصلا يؤدي إلى اكتمال ما له بنيته وروحه الخاصة . ونفس الشيء يبدو أن الشعر يؤكدُه في إطار علاقتنا العامة به . فنرى ذلك الاستقلال المتاح لكل بيت على حدة دون التحام عضوي وفي بناء

حالة تناقض بين مطلب التغيير ومطلب آخر أو الثورية المحددة للتغير وحالة الواقع الخاصة ، لذلك يأتي رد فعل تمثله الأعمال الأخيرة منطوية على قتامة ، وهى أيضا قتامة ملحمية ذات طابع ساكن وليست بذلك مرتبطة بالتجسيد العدمى - رغم تردد نبرته جزئيا - وانما هى حالة من الالتباس رقتوط لا يصل الى احتواء التناقض القائم .

نريد بذلك أن نلمح مبدئيا الى هذه النقطة الأساسية التى كلما تم تجاوزها على مستوى ما نواجهها على مستوى أبعد . ان الارتباط بالجواهر الجدلى للفن وحتى النهاية أمر ما زال يجد مقاومة فى حسنات الفتى . تلك هى النقطة باختصار .

ونود أن نعود للإشارة الى النقطة الأساسية وهى الارتباط بالموقف التاريخى لنؤكد على جانب منها وهو أن قيام التجربة التراجيدية بمطلبها الجديد خارج الموقف التاريخى لا يعنى ببساطة شيئا أو يعنى نفس الرؤيا العدمية التى قامت خارج الموقف التاريخى فى المسرح الأوروبى ولكن الحركة الاشتراكية تمضى بما تحمله من تناقض نحو موقف مفتوح يعطى هذا الارتباط حريته الكبيرة على اعتاب المفهوم الثورى للتجربة الانسانية فى تجاوزها لحصار التاريخ .

والملاحظ عند عدم الارتباط بالموقف التاريخى فى تجربة اليونان وتجربة شكسبير هو حالة التوازن بين الواقع والانسان بما يعنى امتلاكه المبادرة لسيما فى جدله مع العالم بما يتيح قيام التجربة التراجيدية خارج الموقف التاريخى ، وكون الموقف التاريخى يحمل بذور التراجيديا فهذا سيعطى للتراجيديا فى دورها الوظيفى وقاهايتها طابعا خاصا ، بل ويتيح لها عملية تطور بعكس التجارب السابقة قصيرة الأجل محدودة الملامح وهذا بدوره له صلبه بالمشكلة الكبيرة ، مشكلة المواضعات .

فلقد رأينا منذ أزمة التراجيديا كيف يبدو أن مشكلة التوصل الى مواضعات لقيام تجربة كاملة تبدو أمرا مستعصيا واذا كنا أشرنا أن ثمة معوقات أساسية فى مسرحنا حالت دون طرح المفهوم التراجيدى عليه فان مشكلة المواضعات فى مداها العام لها صلة بالأمر فالمفهوم التراجيدى فى انبثاقه من الموقف التاريخى يمكن القول بأنه طرح خلال تجارب روائية معاصرة مثل تجربة الروائى اليونانى المعاصر (كازانتزاكى) فيلاحظ أنه كتب للمسرح ولكن بعيدا عن هذا المفهوم مما يزيد من تأكيد قيام مشكلة المواضعات ولا يبدو بالنظر الى التراث الأوروبى أن ثمة منطلقا تجاهها أبعد من الافتراض الذى توصل اليه بيكيت فى نهاية محاولات أخفقت كائنا أمام هذه المشكلة - نعى ما اكتشفه من ضرورة أن تقوم المواضعات

فى داخل العمل نفسه ونسيج النص وبذلك يواجه التبعض الشديد فى الواقع المعاصر والذي لا يتيح الالتقاء اطلاقا حول مواضع عامة للمسرح .

ولكننا يمكن أن نلاحظ أن هذا التبعض كان حقيقة ذات حدين ذلك أنه يعطى فرصة واسعة للتوصل وللتطوير عندما نسلم خاصة بالافتراض الذى تكشف مع تجربة بيكيت ونعتقد أن ما يمكن أن نفترضه فى المطالب المعاصر للمسرح من كثافة وخصوصية قد يلتقى بذلك .

فالارتباط الأناسى بالتجربة اليونانية وتجربة شكسبير باعتبارهما محققين أصالة للأسس والجوهر - هو أمر واضح وقد تملك التجربة اليونانية ما تقدمه لمشكلة المواضع كما أن تجربة شكسبير تظل أقرب إلينا . . . ولكن الشيء الأساسى والأشد قربا إلى تجربتنا بالنسبة لمشكلة المواضع هو نتاج المرحلة التى تبدأ بإبسن وحتى الآن . . فثمة ثلاثة عناصر تضدر عنها محاولات هامة تعرض نفسها علينا حيال مشكلة المواضع . هذه العناصر هى معطيات الموقف التاريخى العينية ، مستوى التطور فى استخدام كيفيات الفن المتعددة فى مجال الشعر والموسيقى والتصوير - مستوى التطور الآلى فى المسرح ، وبدا من هنا تتبدى لنا على الطريق تجارب هامة مع التسليم بأخفاها السابق خلال أزمة التراجيديات . . محاولة فاجنر فى لقاء الدراما بالموسيقى على مستوى واحد . . محاولة الإيرلنديين فى لقاء الدراما بالشعر . . محاولة التعبيريين والمدرسة الفرنسية المشابهة فى لقاء الدراما بمستوى التطور الآلى فى المسرح وبما فى ذلك محاولات بعض المخرجين الخلاقين لاحتضان اتجاهات الفنون التشكيلية المعاصرة فى المسرح . . ثم محاولة بسكاتور وامتدادها لدى بريخت فى تناول معطيات الموقف التاريخى بوعى واضح - رغم قصوره - ثم معطيات تجسيد الرؤيا العدمية حيث تدخل بالضرورة فى النسيج الجدلى للموقف المعاصر .

كل هذه المحاولات تعرض نفسها بالتأكيد لمطلب معقد خاصة حين يكون ثمة تسليم بالحقيقة التى كشفها بيكيت وهى ضرورة قيام المواضع فى قلب النص بشكل عضوى على نحو ما جسد رؤياه العدمية ، بحيث يبدو النص فى النهاية كحالة تجسيد لأداء نوع من الشعائر والطقوس بكل التفاصيل . . فكل مقومات التجربة والعرض ملتزمة التحاما عضويا كاملا بالجوار المكتوب منذ اللحظة الأولى ويلازمه لحركته فيما يتبع تلازما يحركها معه ، وكما يمكن أن نلاحظ فإن هذه الحقيقة التى أكدها بيكيت تعرض نفسها بغير وضوح منذ إبسن .

وفى حالة سلامة مثل هذا الافتراض فقد يعنى هذا أمرا هاما - يعود بنا للمسرح اليونانى - وهو ضرورة اقتراب الكاتب المسرحى من عالم

العرض وفنون المسرح اقترابا كاملا يقوم على الممارسة ، وربما ذلك يعنى بوضوح أنه يقوم بمهمة المخرج نفسه أو يصاحبه فيها مصاحبة مباشرة .

وثمة ملاحظة هامة هنا بالنسبة لحل مشكلة المواضعات - حين تحل - فهي تواجه فى هذه الحالة سيطرة المواضعات المتعددة التى تستند لأشياء أخرى غير مطلب المسرح ، ومن جهة أخرى فحل مشكلة المواضعات يواجه ما يتردد عن التحدى الكبير من جانب الفن السينمائى للمسرح فالظاهرة الأولى نتيجة طبيعية للموقف وخلق مواضعات حقيقية ممكنة للتجربة يفسح تلقائيا هذه الصلة غير الحقيقية للناس بالمواضعات المختلفة الشائعة . وفى ذات الوقت فإن الابتعاد عن هراء المسرح الواقعى الذى خلق أساسا الفرصة أمام السينما لتلطم المسرح بمعطياته . فحل مشكلة المواضعات يفترض بالضرورة تجاوز مواضعات المسرح الواقعى والعودة بالمسرح الى أصله الدينى . . حيث لا مبرر للمناقسة عندها مع السينما .

(أغسطس - ١٩٦٨)

المحتسويات

امداء	٣
مقدمة ضرورية	٩
الفصل الأول : الفن وتجربة الوجود الكاملة	٢٥
الفصل الثاني : مولد التراجيديا من اطلال التجربة الجمعية	٤٥
الفصل الثالث : « من الرومان الى المسيحية الى الاسلام » الى عصر النهضة	٧٣
الفصل الرابع : « التجربة الشكسبيرية ومدخل الازمة »	٨٥
الفصل الخامس : « الازمة »	١٢١
الفصل السادس : « الحلقة المغلقة »	١٧٣
الفصل السابع : « نحن وبداية جديدة غامضة »	١٩٩
الخاتمة	٢٢٧

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٣٨٣٢ / ١٩٩٣

ISBN — 977 — 01 — 3329 — 9

يمثل هذا الكتاب تجربة مبكرة في إنتاج الكاتب المسرحى يسرى الجندى حيث انتهى كتابته عام ١٩٦٨ وحصل به على جائزة النقد مناصفة في مؤتمر الادباء عام ١٩٦٩ ، ثم نشرت بعض فصوله في مجلات : المسرح والآداب البيروتية والطليلة القاهرية .

ولكن نشر الكتاب كاملاً الآن ربما يكتسب اهمية خاصة لما طرحه نظرياً عن فكرته في (الجدل المفتوح) وهي فكرة تجد الآن ما يبررها مبدئياً بعد ما اهتزت في الفترة الأخيرة فلسفات بدت للكثيرين انها مستقرة ومكتملة ، وفي ظل تحدٍ عام يواجه الفكر الإنسانى بتغيرات عاصفة احاطت بالمجتمع البشرى في تلك المرحلة من تاريخه . ثم يأتى بعد ذلك ما طرح عن تصور جديد حول تراجيديا معاصرة على ضوء فكرة الجدل المفتوح ، وعلى ضوء رؤيا شاملة لتاريخ المسرح ككل . ثم تاتى إضافة هامة في نهاية الكتاب تربط بين إبداع نجيب محفوظ الروائى وملامح هذه التراجيديا المعاصرة والتي لم يجد ما يناظرها بنفس الوضوح في الإبداع المسرحى العربى نفسه .

وهو طرح في مجمله يفتح افقاً جديداً للحوار في ظل الواقع الحالى للمسرح المصرى .